

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

**TENDENCE ČESKÉ FOTOGRAFIE V OBDOBÍ PROTEKTORÁTU ČECHY A
MORAVA**

**TENDENCIES OF CZECH PHOTOGRAPHY DURING THE EPOCH OF PROTECTORATE
BOHEMIA AND MORAVIA**

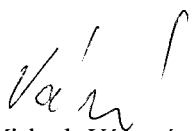
Obor: Dějiny umění

Jméno: Michaela Vávrová

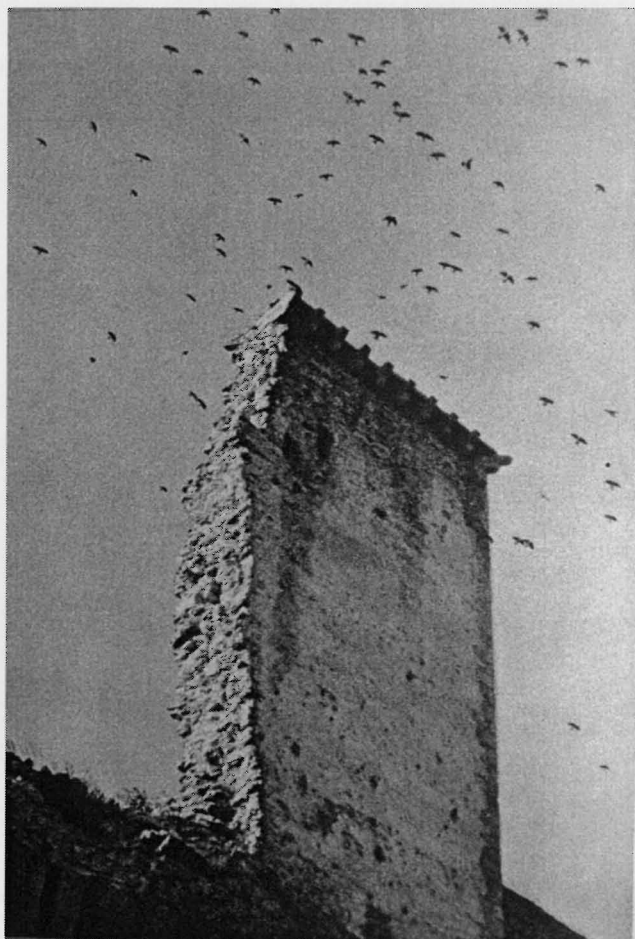
Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Vojtěch Lahoda Csc.

2006

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“



Michaela Vávrová



Jiří Jeníček. V Čechách 1939.

*„V dějinách našeho národa jsou dny a události, které svou nadčasovostí
poznávají další a další generace. Nelze jim uniknout, či dokonce na ně
zapomenout, protože se staly neodmyslitelnou determinantou našeho
historického vědomí“*

Jan Gebhart, Jan Kuklík. Dramatické a všední dny protektorátu.

Obsah:

1. Úvod	1
2. Dobová politická situace a její vliv na kulturní život	5
2.1 Entartete kunst	5
2.2 Vznik protektorátu Čechy a Morava, propaganda a cenzura v českých zemích	8
3. Podoba českých obrázkových časopisu, vliv protektorátu na jejich obsahovou a vizuální stránku	12
3.1 Pestrý týden	13
▪ Boj o zrna – život a práce na vsi	15
▪ Ruce upracované – ruce nejkrásnější	17
▪ Radost z pohybu – tanec a hudba	19
▪ Dítě – požehnání rodiny	21
▪ Volný čas – sport, rekreace a zábava	22
3.2 Praha v týdnu	24
▪ Praha v týdnu a Karel Ludwig	26
3.3 Srovnání přístupů	29
4. Fotografické časopisy	30
4.1 Fotografický obzor	30
▪ Fotografický obzor a český teorie fotografie	31
4.2 Kritika Fotografického obzoru v časopise Spoušť	34
4.3 Funkce fotografie podle Karla Hermana	35
5. Vlastivědná a krajinářská fotografie	37
5.1 Vymezení základních tendencí ve vlastivědné a krajinářské fotografii	37
5.2 Fotografie českého folkloru	39
5.3 Vlastivědná fotografie a Svaz českých fotografů amatérů	41
5.4 Země a lidé – Jan Lukas	44
5.5 Eugen Wiškovský a krajina jako metafora	46
5.6 Krajina Jaromíra Funkeho	49
5.7 Pales v Beskydech – Rudolf Janda	51
5.8 Fotografie Prahy	52
▪ Praha monumentální	53
▪ Praha melancholická	54
▪ Knihy vydané po válce	57
6. Dokumentární fotografie jako subjektivní výpověď	58
6.1 Fotografie z počátku okupace	58
6.2 Běžný den v protektorátu	59
6.3 Totální nasazení – Zdeněk Tmej	60
7. Fotografický underground – surrealistická a avantgardní fotografie	63
7.1 Situace v českém surrealistickém hnutí	64
7.2 Nová generace – Skupina Ra a Skupina 42	69
▪ Skupina Ra	70
▪ Skupina 42	72
7.3 Témata a motivy	76
7.3.1 Poločas rozpadu – torzo, ruina a hřbitov	76
▪ Předválečná tvorba Jindřicha Štyrského	76
▪ Aktualizace Štyrského fotografií v tvorbě Jindřicha Heislara	80
▪ Torzo, ruina a hřbitov v protektorátní fotografii	82
7.3.2 Pohled z okna	89
▪ Pohled do soukromí – Skupina 42	89
▪ Okno ateliéru v díle Josefa Sudka	92
7.3.3 Utajené podoby – Maska a fantom	93
7.3.4 Za zavřenými dveřmi – aranžovaná fotografie a inscenace	95

▪ Řádění Václava Zykunda a členů Skupiny Ra	95
▪ Objekty Jindřicha Heislera	97
7.3.5 Mytologie všednosti – Město a periferie	100
▪ Mlčenlivé město Jiřího Severa	101
▪ Město Miroslava Háka	105
7.4 Experimentální tvorba – fotografiky a fokalky	107
▪ Fokalky Miloše Korečka	107
▪ Fotografiky Jindřicha Heislera	108
7.5 Nálezy Josefa Bartušky	110
8. Závěr	114
Resumé	118
Použitá literatura	119
Seznam vyobrazení	124
Obrazová příloha	131

1. Úvod

Období okupace (1939-1945) bylo obrovskou ránou pro naše země, které po šťastném období první republiky prošly nejdříve hospodářskou krizí, rozčarováním z rodících se diktatur až k šoku který následoval po Mnichovu a vedl nakonec k přičleněním Čech a Moravy k Velkoněmecké říši. Demokratická republika se rázem změnila v protektorát, kde se nedodržovala základní lidská práva, docházelo k omezování veškerých forem veřejného a kulturního života a mezi základní životní pocity obyvatel patřila nejistota, hmotný nedostatek a strach. Místo svobodného projevu nastupuje propaganda a cenzura, kterou jsou postiženy všechny umělecké projevy. Situace je po všech stranách tíživá také pro fotografii, která je často propagandou zneužívána pro dosahování konkrétních cílů.

Do dějin české fotografie se pak rok 1939 zapsal jako rok konání výstavy „Sto let české fotografie“, na které byly ještě vystaveny nejlepší fotografie české avantgardy a byla tedy značným povzbuzením fotografů v jejich úsilí. Výročí také slavil Český klub fotografů amatérů (založen 1889), který pořádal velkou výroční výstavu. Česká fotografie se tak dostává do popředí zájmu i širší veřejnosti.

Přes všechny těžkosti, které doba přinášela, se musíme s údivem pozastavit nad tím, jak bohatá fotografická produkce u nás vznikala. Na jedné straně výrazný nástup reportážní a dokumentární fotografie, která, pokud nebyla shledána závadnou, byla otiskována v novinách a časopisech, na straně druhé avantgardní fotografie, která se téměř stáhla z veřejného života. Funkce cenzury, která je součástí každé diktatury, byla i na poli fotografie rozhodující. Přesto se setkáme s nebyvale rozvětveným „podzemním“ životem, avantgardní fotografie nezaniká pouze se stahuje do soukromí. Umělci, kterým ležela na srdci svoboda tvorby, jíž se odmítali vzdát, se slovy Jindřicha Chalupeckého stáhli do svých „žalářů samovazeb“. Ale i tak mezi sebou udržovali čilé kontakty a ačkoliv např. surrealistické hnutí bylo tvrdě potlačováno a naprosto odstraněno z veřejného kulturního života, tak vznikalo na poměry obrovské množství projektů. Avantgardní fotografie tak předvedla svou nesmírně silnou pozici.

Vznikaly nové výtvarné skupiny jejichž součástí byla i tvorba fotografů (Skupina Ra, Skupina 42, 7 v říjnu), vycházely nové hvězdy jako byl např. Karel Ludwig nebo Václav Chochola, ale také předváleční fotografové pokračovali ve své práci. Fotografie se pomalu

stává, po vlně debat o tom zda se jedná či nejedná o umění, plnohodnotnou součástí moderního uměleckého projevu.

V rámci mé diplomové práce by tedy měly být zpracovány dva základní okruhy protektorátní fotografie - fotografie, která pro svou tematickou a výrazovou přijatelnost byla publikována v časopisech a stávala se tak veřejně prezentovaným vývojovým proudem a fotografie, která pro své avantgardní postoje byla pro veřejnou prezentaci naprosto nevhodná. Ačkoliv v našem prostředí nebyl důsledně uplatňován princip zvrhlého umění a ani se, na druhou stranu příliš často neobjevují projevy nacistického realismu, přesto se i v naší fotografii objevují dva od sebe vysokou zdí oddělené světy.

V prvním velkém celku by tedy měla být představena časopisecká a dokumentární fotografie, která byla na vzestupu, a to především prostřednictvím časopisu Pestrý týden, který je typickou ukázkou dobové magazínové produkce, ale také časopisu Praha v týdnu, kde v období protektorátu zářila hvězda Karla Ludwiga. Jako samostatný oddíl bych také ráda představila některé fotografické časopisy, které dobře dokumentují situaci mezi fotografy amatéry. Výjimečné je mezi nimi samozřejmě postavení Fotografického obzoru pod vedením Josefa Ehma a Jaromíra Funkeho, kde je dáván velký prostor jejich teoretickým statím.

V souvislosti s touto oficiálně více či méně přijatelnou produkcí vystupují do popředí 2 témata - česká vlastivěda a folklor, která si zaslouží vlastní kapitolu. Obraz českých tradic a české krajiny a jejího lidu měl být tak uchován i pro příští generace, v případě, že by naše kultura byla potlačena. Je to tedy jedno z klasických témat, která byla vynucena dobovou situací.

Reportážní fotografie zažívala období velkého rozvoje a kromě té, která se objevovala v časopisech a často naprosto neodpovídala zobrazované realitě, se samozřejmě objevuje také dokument jako součást subjektivního prožitku protektorátní reality.

V tomto celku se tedy budu věnovat především tvorbě Karla Hájka, Karla Ludwiga, Ladislava Sitenského, Jana Lukase, Václava Chocholy, Zdeňka Tmeje, Václava Jírů a krajinářské fotografii Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského.

V druhé části se budu snažit představit pohled z druhé strany - pohled fotografie, která byla pro tehdejší režim naprosto nepřijatelná. Byla to fotografie ovlivněná předválečnými avantgardními směry, především pak fotografie surrealistická. Právě tyto snímky jsou velmi autentickou výpovědí, jelikož byly dělány z vnitřní potřeby, bez ambicí po veřejné prezentaci.

Ráda bych proto také našla nějaké typické motivy, které se objevují v rámci protektorátní fotografie a stávají se tak odrazem doby a zároveň vnitřního světa umělce. Většina těchto fotografií měla úzkou vazbu na dění na české výtvarné scéně. Bylo to jednak z důvodu, že často byly členy výtvarných skupin, ale také z toho důvodu, že se často stýkali a vytvářeli tak komunity, které se vzájemně podporovaly. Tento pocit sounáležitosti, byl jedním z důvodů, proč umělecký proud, který měl být původně vymazán z dějin umění, nepodleh dobovým požadavkům a vytvářel si svou naprosto autentickou kulturu.

Válečnou avantgardu nejlépe reprezentují fotografie Viléma Reichmanna, Václava Zykunda, Miroslava Háka, Jiřího Severa, Jaromíra Funkeho a Jindřicha Heislera. Většina z nich zásadně zasáhla do vývoje surrealistické fotografie - tedy směru, který byl označen jako „zvrhlé umění“ a jako takový měl zmizet z veřejného života. Přesto se stala, a to i díky svému poválečnému rozvoji, výrazným českým přínosem dějinám světové fotografie.

Mé rozhodnutí zabývat se fotografií právě v období protektorátu je dáno jednak zájmem o dějiny fotografie, ale také tím že toto období bylo, dle mého názoru, zatím nedostatečně zpracováno. V rámci dějin umění se jedná o naprosto specifickou oblast, jelikož především surrealistická fotografie byla velmi těsně spjata s projevy v malířství. Fotografie je součástí našeho kulturního prostředí, je úzce spjata s vývojem moderního umění a jako taková je často opomíjena. Protektorátní fotografie je specifickou výpovědí o krizi lidské humanity a stejně jako výtvarné umění se snaží o její zhodnocení v rámci subjektivního pohledu umělce, ale také v rámci objektivního pohledu, který nám může poskytnout právě fotografické médium.

Uvedené problematice není doposud věnováno žádné zásadní rozsáhlejší dílo. Kromě monografií jednotlivých fotografů nalezneme některé informace o protektorátní fotografii v knize *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*^{/1/} nebo v *Dějínách českého výtvarného umění 1939-1958*^{/2/}. Z autorů výstav, které u nás probíhaly, se věnovali tomuto období především Vladimír Birgus^{/3/}, Antonín Dufek^{/4/} a Kateřina Klaricová^{/5/}.

^{/1/} Vladimír Birgus . (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha 1999

^{/2/} Antonín Dufek., *Fotografie 1939-1948* in: Kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění /V./ 1939-1958*. Praha 2005 , s. 207-231.

^{/3/} Vladimír Birgus., *Hořká léta - Evropa 1939-1947 očima českých fotografů*. Katalog. Správa Pražského hradu, Praha 1995.

^{/4/} Antonín Dufek , *Česká fotografie 1939-1958*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1998.

^{/5/} Kateřina Klaricová ., *Proměny české dokumentární fotografie*. Katalog. Galerie 4, Cheb 1989

Mým cílem není zaplnit tato bílá místa, ale spíše v rámci určitého přehledu tendencí upozornit na možnosti dalšího bádání týkající se tohoto tématu. V této diplomové práci bude možná nastoleno více otázek než odpovědí, na některé ani odpověď najít nelze, přesto se pokusím nalézt určitý pohled na danou problematiku. Rozhodla jsem se proto hledat celkový obraz toho, jak ovlivnila tato nelehká doba jeden z nejlépe zneužitelných prostředků vizuální komunikace a zároveň k jakým projevům dospěli fotografové, kteří se ocitli díky své tvorbě v izolaci .

2. Dobová politická situace a její vliv na kulturní život

Kulturní a politické dění v Československu bylo samozřejmě zasaženo nástupem nacismu ještě před oficiálním ustanovením Protektorátu Čechy a Morava. Změny, které nastaly v Německu byly takového rozsahu a takové závažnosti, že nepřímo ovlivnily dění i v ostatních zemích. Politika nové německé vlády se stává odstrašujícím příkladem pro všechny demokratické země, které si samozřejmě hrozbu vzrůstajících militantních nálad uvědomovaly a cítily se ohroženy. Stíny neblahých událostí na Evropu padají od počátku 30. let - ekonomická krize, vzrůstající vliv diktatur, občanská válka ve Španělsku...atd.. Nástup nacismu a 2. světová válka se tedy zdá jako jasný důsledek všech těchto nešťastných událostí, které způsobili značnou deziluzi v celé společnosti a tím i touhu po radikálních změnách. Oblast kultury samozřejmě nebyla těchto změn ušetřena.

2.1 Entartete kunst

Moment, který byl jasným útokem na celou obec avantgardních umělců bylo veřejné odsouzení tzv. „zvrhlého umění“.

Výstava „Entartete kunst“ v Mnichově: Kampaň proti zvrhlému umění byla v Německu vedena opravdu důkladně (netýkalo se to jen výtvarného umění, ale samozřejmě také literatury, divadla....). Teige s nadsázkou tvrdí, že tento boj proti výtvarnému umění měl kořeny v tom, že *„fuhrer byl zkrachovalým malířem, který rozsudkem nad moderními malíři chtěl zakrýt svou duševní méněcennost...“*^{/6/}. Tento projekt, jehož hlavním cílem byl útok na avantgardní umění a jeho následné zničení, se široké veřejnosti představil r. 1937, kdy byl v Mnichově otevřen Dům německého umění a Hitlerovým proslovem zde byla zahájena první velká výstava německého umění a současně jako odstrašující příklad úpadku také výstava „Entartete kunst“. Toto umění bylo v budoucnu vypovězeno z veřejného života jako produkt slabomyslných nebo duševně chorých individuí. „Zvrhlým uměním“ se tedy stalo vše, co se

^{/6/} Karel Teige., Entartete kunst. *Kvart* 1945-1946, str. 42-59

X

nezabývalo zobrazením objektivní skutečnosti a nevyjadřovalo se prostředky klasicisticky akademické stylizace a idealizace, která tolik vyhovovala oficiální propagandě. *“Všecky směry a ismy, které jsou etapami poimpresionistické evoluce, totiž neoimpresionismus, fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismus, abstraktivismus, konstruktivismus, dadaismus a surrealismus, byly bez odvolání prohlášeny za šílené výplody, zrozené ve zvrácených a skleníkových mozcích, za paumění, urážející zdravý vkus svou bezuzdnou subjektivností a vzbuzující odpor fantastickými deformacemi.”*^{17/} Přesto docházelo k ústupkům, které protirečily původní myšlence. Na milost byla brána tvorba například skupiny Die Brücke, ale také díla Munchova nebo van Goghova.

X

Boj proti „Zvrhlému umění“ byl veden samozřejmě také na vlně rostoucího antisemitismu. V proslovu k výstavě Hitler mimo jiné uvedl, že Židé poté co ovládli tisk, tak pomocí umělecké kritiky nejen, že znejasňovali pojem umění, ale dokonce se snažili *„porušit obecné zdravé vnímání v této oblasti... Umělecká tvorba byla rozebírána určitými nic neříkajícími výrazy, umění bylo vydáváno za mezinárodní zážitek pospolitosti a tím bylo ubíjeno pochopení pro jeho národní povinnosti“*^{18/}. Bylo jasné, že spolu s nežádoucími projevy v umění je nutno zničit i tu kritiku, která je na straně moderních umělců. Typickým hodnocením pro moderní umělecká díla v rámci nacistické propagandy byla tvrzení, že se jedná o doklady úpadku, duševní nemoci, zvrhlosti a rozkladu a jako takové nemá právo na existenci. Toto umění, které je navíc nesrozumitelné širokým masám (právě tento argument, tak typický pro všechny diktatury, často nachází ve společnosti úrodnou půdu) má být pro příště odstraněno stejně jako umělci, kteří by se takovým uměním zabývali. *Je to drzost nebo těžko pochopitelná hloupost fabrikovat mrzáky a kretény, ženy, které mohou působit jen odpor, muže, kteří se podobají spíše zvířatům, než lidem, děti, které ,kdyby takové vůbec žily, byly by pociťovány jako boží kletba... Otevřením této výstavy začíná se konec německého uměleckého pobláznění, a tím i kulturní zhouby našeho lidu. Očista se nemůže stát ze dne na den, ale nikdo, kdo má na oné zkaženosti podíl, nesmí se klamat, že pro něho dříve či později neudeří hodina, kdy bude odstraněn“*^{19/}.

^{17/} cit. v pozn. 6

^{18/} Z proslovu A. Hitlera na dni kultury při norimberském sjezdu NSDAP in: Cit. v pozn. 6

^{19/} Tamtéž

Tento naprosto zásadní útok na avantgardní umění, ale také na uměleckou kritiku, měl samozřejmě za následek odchod četných umělců, kteří již při nástupu Hitlera k moci cítili nadcházející období nesvobody, z Německa. Někteří z nich našli svůj azyl v tehdy ještě nic netušícím Československu. Jako příklad lze uvést Johna Heartfielda (v letech 1933-1938 měl české občanství), který u nás vytvořil svá zásadní protifašistická díla. Heartfieldovou tvorbou byl s největší pravděpodobností inspirován také Josef Bartuška, který vytvořil několik protifašistických koláží (např. Kostlivec a Hitler, na základě vystavení této koláže r. 1938 mu byla zakázána veřejná umělecká činnost v Českých Budějovicích). V letech 1936-37 v Praze pobýval Raoul Hausmann.

V pozdějším Protektorátu Čechy a Morava se sice tak ostře jako v Německu proti modernímu umění nevystupovalo, do časopisů přístupných široké veřejnosti se často díky nedokonalé cenzuře dostala díla, která splňovala všechny předpoklady pro zařazení mezi „Zvrhlé umění“, ale přesto se objevovaly i hlasy z lidu, které si s těmi německými příliš nezašly. *Výstava Entartete kunst by neškodila také u nás. To, co se u nás vydává za umění, je zrudou šilenců a ne umělců. Ještě dobře, že člověk nevypadá tak, jak jej si dovoľují malovati tito blázni...obrazům našich mistrů rozumí ihned každý laik, nerozumí však nikdo mazaninám modernistů. Odmítáme ohavnosti, které urážejí zrak i sluch, i když se to vyučuje na vysokých školách. Umění, které prošlo školou staleté tradice, nesmí býti hanebně przněno a sesměšňováno dnešními mazaly... Chceme skutečné umění. Dnešní „umělce“ pozavírejte do blázinců, ať se tam baví svým způsobem“^{/10/}. Myslím, že citace z tohoto dopisu, který byl podepsán „Občané, kteří neztratili rozum“, byl otisknut jako odstrašující případ toho, nakolik někteří naši občané můžou být ovlivněni neblahým vývojem v Německu. Důkazem je i komentář redakce pod uvedeným dopisem týkající se výstavy, která byla otevřena v londýnské Burlingtonské galerii a představoval umělce, kteří byli v Německu označeni jako „zvrhlí“. Otištěn byl v časopise Světozor r. 1938, tedy v době, kdy samozřejmě nebyl ještě důvod k nějakým ústupkům.*

^{/10/} Výstava „zvrhlého umění“ by prý neškodila ani u nás. *Světozor* 1938, č. 29, str. 503

2.2 Vznik protektorátu Čechy a Morava, propaganda a cenzura v českých zemích.^{/11/}

Rok 1938 byl pro naši republiku předzvěstí blížících se událostí. V září jsme donuceni podstoupit území ve kterých žije více než 50 % německého obyvatelstva, nastává období, kdy si obyvatelé začínají plně uvědomovat přímé ohrožení ze strany Hitlerova režimu. V některých oblastech se již začíná projevovat cenzura - např. zákaz činnosti pro Josefa Bartušku v Českých Budějovicích (ačkoliv v Praze vystavoval ještě r.1939 na výstavě 50 let ČKFA). Těžké časy zažívají také Němci asimilovaní na českém území - např. Vilém Reichmann, který z obsazených Sudet uprchl do Brna, aby nebyl nucen k loyalitě. Tito lidé měli samozřejmě ztížené postavení i v české protiněmecky naladěné společnosti .

V roce 1939 se začíná jedno z nejtěžších období v našich dějinách - české země jsou okupovány německou armádou a začleněny jako protektorát do Velkoněmecké říše. Nová situace si samozřejmě vyžádala četné změny jak v politickém vedení země, tak v přístupu k obyvatelstvu. Postupem času byla omezována autonomie protektorátu, jeho samospráva i práva, která byla vymezena na počátku okupace.

Významným nástrojem v rukou politické moci je propaganda a zastrašování. Propagandistické působení na obyvatelstvo mělo za úkol jeho ovládnutí, odpolitizování a trvalé udržení získaných území. Proto jí byla věnována obrovská pozornost již od počátku okupace.

Základním znakem života v protektorátu se postupně stává všeobecný hmotný nedostatek, ale také strach, který začíná být součástí běžného dne. Neblahým pro situaci v protektorátu byl také r. 1941, kdy byl jmenován do funkce říšského protektora R. Heydrich. Již jeho nástup byl provázen vlnou represe, která měla za následek další posílení strachu a obav, které padaly na obyvatelstvo.

Přesto se propaganda snažila vyvolat dojem určité normálnosti - k tomu přispívalo také to, že na území Čech přímo neprobíhala válka. Podpora kinematografie (v období protektorátu bylo

^{/11/} Více o této problematice in: Pavel Maršálek., *Protektorát Čechy a Morava*. Praha 2002 - Jiří Doležal ., *Česká kultura za protektorátu*. Praha 1996 - Jan Gebhart , Jan Kuklík ., *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha 1996 - Tomáš Pasák , *Pod ochranou říše*. Praha 1998.

natočeno obrovské množství českých filmů) nebo sportu a zdání národního života mělo přispět k odpolitizování národa a zabránit tomu, aby se vytvářela jednotná česká fronta stavící se do cesty okupantům. Kino se stává častým únikem od protektorátní reality. Při filmových týdnech se, při záběrech okupantů, hlasitě šoupe nohama nebo kašle. Český filmový průmysl se snažil vyhýbat otevřené propagandě a produkoval proto ve velkém množství únikové zábavné filmy.

Fotografie, se díky své sdělnosti stává účinným prostředkem oficiální propagandy (veselé snímky plné bezstarostnosti života v protektorátu, fotografie bez sociálně kritického aspektu). Především časopisecká fotografie je pod přísným dohledem cenzury, právě díky tomu se často mění i celkový charakter jednotlivých časopisů. Ostře hlídané jsou především zprávy z fronty, které smějí dodávat pouze německé tiskové agentury.

U nás je kladen důraz zejména na fotografii etnografickou (kroje, národní zvyky, život na vesnici) nebo krajinářskou a fotografii s pracovní tematikou. Právě vlastivědná fotografie hraje důležitou roli v propagaci české státnosti a národního uvědomění, což oficiální místa většinou tolerovala. Fotografie s národním podtextem byla totiž také součástí propagandistického působení na obyvatelstvo. Jedním z hlavních zájmů s okupovaným územím bylo totiž využití jeho hospodářského potenciálu, proto se také kladl důraz na prezentaci „šťastného života na venkově“. Obraz rolníka, který spokojeně obhospodařuje svá pole a po práci si užívá nejrůznějších tradičních zvyklostí. Zdání národního života mělo uklidňovat obyvatelstvo, které muselo být stále schopno pracovat pro Říši.

Obvykle jsou v časopisech prezentovány také fotografie z bojišť, ale pouze vítězí německé armády, veřejnost měla být ujišťována, že protektorát pro ni znamená klidný život pod křídly velkého vůdce. Právě tyto fotografie vedly také k velké desinformovanosti obyvatelstva, jelikož se samozřejmě nejednalo o žádné objektivní zhodnocení situace, ale součást mechanismu na zastrasování obyvatelstva. Německá armáda stále vítězí na všech frontách, ačkoliv pravda byla často někde zcela jinde.

Přesto se i v rámci této bezkonfliktní a často i propagandistické časopisecké fotografie, objevují fotografie vysoké kvality, na kterých si některé časopisy vyloženě zakládaly. Dokumentární a reportážní fotografie je stále v rukou našich předních fotografů, kteří dobře odvádí svou práci.

Většina avantgardních fotografů se dostává stejně jako ostatní umělci do větší či menší ilegality. Někteří se díky své kvalitní práci stávají spolupracovníky obrázkových časopisů (např. Miroslav Hák, jehož volná tvorba nese známky tolik nenáviděného surrealismu),



někteří se věnují teorii a práci pro odborné časopisy (Jaromír Funke např. pro Fotografický obzor). Zajímavý je případ Josefa Bartušky, který se na index dostal jako člen skupiny Linie a také díky svým protinacistickým kolážím, který jako praktikující učitel přispíval do časopisu Kreslíme (měsíčník pro školní výtvarnou výchovu). Volná tvorba těchto fotografů se však na veřejnosti téměř neobjevuje. Tato schopnost, alespoň částečně se zapojit do českého kulturního dění, souvisí také s tím, že fotografie nebyla stále ještě všeobecně pokládána za umění, proto se dala daleko lépe i práce fotografů, kteří nebyli vždy zcela přijatelní „propašovat“ do oficiálního tisku (např. F. Vobecký, známý svými předválečnými surrealistickými foto-kolážemi fotografoval módu pro časopis Měsíc - ilustrovanou společenskou revue).

Funkce samotné české cenzury by byla na samostatnou práci, jelikož není ještě zcela jasné její fungování, ani to jak je možné že v některých případech zcela evidentně „zavřela obě oči“.

Čtenáři se mohli dokonce setkat s díly, které zcela unikly cenzuře a přitom se vcelku otevřeně zabývaly problematikou úpadku kulturního života. Jen tak si lze vysvětlit např. vydání knihy Jindřicha Chalupeckého Smysl moderního umění (Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1944), která je přetiskem jeho pražské přednášky. Nalezneme zde poměrně výstižnou charakteristiku, toho nakolik válka ovlivnila celkové duchovní klima ve společnosti. Při tázání se po smyslu moderního umění a jeho podstatě v rámci lidské společnosti, se nevyhýbá ani otázkám souvisejících s dobovou situací: „...*Také umění tu je, nebo také filosofie a theoretická věda, a třeba nepovšimnuty, setrvávají při své práci. Snad se zdá mnohému, že mohou dnes existovat jen v soukromí a osamocení jak jen možno úplném, že nemohou mít a nemají nic společného s tím, kdo je odkázán vskutku celou svou existencí na dnešní společnost, kdo se nedovede postavit mimo ni a třeba i proti ní. A přece nejsou dílem nějakých jednotlivců, kteří byli obětmi svých chorobných asociabilních tendencí, dílem podivínů nebo šílenců. Umění, věda a filosofie jsou pořád věcí kultury*“^{/12/} - tedy přímá narážka na pojetí zvrhlého umění. Podle Chalupeckého se v dnešní době umění a filosofie stává pro většinu lidí něčím naprosto zbytečným. Pro tvůrce je umění nezbytností, prací která souvisí s hluboce lidskými pohnutkami...*“ale jak ji mohou obhájit tváří v tvář jevům tak obrovitým, tak nesrovnatelně mohutnějším, tak vše ostatní přehlušujícím, jaké okolo nich jejich doba hromadí?”*“^{/13/}

^{/12/} Jindřich Chalupecký., *Smysl moderního umění*. Praha 1944, s. 23

^{/13/} Tamtéž, s. 24

„Pořád ještě zachraňujeme holý život, a zdá se nám, že nemůžeme ani od své společnosti žádati více, než aby zabezpečila technické podmínky našeho existování, aby nás hmotně zaopatřila. Neodvažujeme se očekávat od ní, že nám poskytne také ještě podmínky k našemu životu duchovému... Zdá se nám přirozené, že zůstáváme ve věcích duchového života odkázán každý sám na sebe. Nedovedeme si představit, že by mohla být ještě něčím jiným, než čím je: nesmírným nahromaděním samot, velikolepým žalářem samovazeb...Ten neklid, který neustále schvacuje naši společnost a co chvíli vybuchuje v bouře a války, vyvrací města, ničí státy, mříjí jmění nastrádaný staletími a k smrti odsuzuje tisíce a desítky tisíc svých členů, to také máme pokládat za známku pokračujícího vývoje rozumnosti...“^{/14/}

Kritika společnosti, která se odvrátila od „transcendentna“, od duchovní podstaty existence, která je dobovou situací nucena pouze k řešení svých ekonomických a existenčních problémů a proto ani nepátrá po osudu kultury, která byla dříve součástí jejich životů.

V souvislosti s dobovými událostmi se mnoho umělců, kteří se nechtěli podříditi oficiální kultuře, ocitá na okraji zájmu a unikají do svých více či méně dobrovolných samovazeb. Přes všechny nesnáze umění, věda a filosofie zůstávají „...svědky své doby: a tam, kde moderní barbar, pozbyvší vši kulturní tradice a nevědomí si svého lidství, nemůže nic než bezhlavě se zmítat ve své úzkosti, ony mohou mluvit...“^{/15/}.

^{/14/} Cit. v pozn. 12, s. 18- 21

^{/15/} Tamtéž, s. 23

3. Podoba českých obrázkových časopisů, vliv Protektorátu na jejich obsahovou a vizuální stránku

Obsahové a vizuální stránce některých časopisů, které u nás vycházely, bych se ráda věnovala podrobněji a to z toho důvodu, že byly nejen důležitou součástí kulturního života, ale také místem, kde se veřejnost mohla setkat s tvorbou předních českých fotografů.^{11/}

Obrázkové časopisy nejlépe odrážely situaci, kterou utvářela kulturní politika protektorátu. Je zde velká míra stylizace, která naprosto neodpovídala skutečné realitě a byla dílem jednak dohlížejších cenzorů, ale také prostým přáním „přežít“ tuto těžkou dobu. Tyto časopisy jsou nejlepším místem pro sledování tvorby jednotlivých fotografů, ale také materiálem pro srovnání s volnou tvorbou, která se na veřejnosti objevit nemohla.

Naprostá většina časopisů se zabývala volným časem nebo kulturním děním, tomu také odpovídal obsah a obrazový doprovod. Přesto lze nalézt zcela jasné rozdíly mezi jejich předválečnou a válečnou podobou. Cenzura zapříčinila velkou stylizaci, vyhledávání bezproblémových témat, ale samozřejmě také témat, která měla návaznost na dobovou propagandu. Články nesměly vyvolávat ve společnosti neklid nebo dávat podnět k dvojsmyslným výkladům. Tomuto zaměření odpovídá i fotografický doprovod. Fotografie je většinou čistě ilustrační, s prezentací volné tvorby jednotlivých fotografů se prakticky nesetkáváme.

Politický a hospodářský vývoj se projevuje také na kvalitě papíru nebo rozsahu jednotlivých ročníků. Mnoho časopisů také v průběhu okupace zaniká (většinou po r. 1942).

^{11/} Sondu do poměrů v protektorátní reportážní fotografii nalezneme také in: Petr Vilgus, Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava. *Listy o fotografii* 2001, s.88-103.

3.1 Pestrý týden^{/2/}

Časopis **Pestrý týden** byl typickým příkladem toho jak změna politické situace ovlivnila český tisk a jak velkou roli hrála v některých případech cenzura. Tento oblíbený časopis, který se ve svém předválečném období snažil vyhýbat politickým tématům a zaměřoval se především na volný čas, se musel vyrovnat s nastávající změnou situace.

Po roce 1939, kdy ještě v rámci možností dobíhal starý program časopisu, změnil se r. 1940 z nezávislého listu na orgán Radosti ze života (ústřední obrazový list Radosti ze života). Postupně se prosazují témata angažovaná, ale také témata, která měla pro společnost hrát roli určitého úniku od neutěšených poměrů v protektorátu.

Radost ze života byla organizací spadající pod jediné politické hnutí v protektorátu - Národní souručenství^{/3/}. Jako hlavní bod svého programu si vytkla „...*zpříjemniti život tisíců vším, co by zaplašilo aspoň na čas starosti dnešního života...stane se velkou institucí, umožňující slabým vrstvám našeho národa na celém území Čech i Moravy, bráti podíl na všech rekreačních a kulturních podnicích, jež až dosud nebyly vždy všem dostupny...*“^{/4/}. Tomu také odpovídal tematický i fotografický obsah jednotlivých čísel. Pestrý týden také velice dobře odrážel politický vývoj v protektorátu, ale i uvnitř Národního souručenství.

Národní souručenství bylo ve svých počátcích organizací, která bránila národní zájmy. Pod hlavičkou této organizace se často konala nejrůznější veřejná shromáždění a akce, konané v národním duchu (např. pouť na Říp, převoz ostatků K.H.Máchy na Slavín, nejrůznější setkání...). Radost ze života organizovala mnohé kulturní, sportovní a rekreační aktivity. Byly to akce, které měly být přístupny širokým vrstvám - tedy takové, které by odpovídaly programu Národního souručenství a směřovaly k sociální spravedlnosti a upevnění národní pospolitosti. Pestrý týden je samozřejmě plný reportáží z těchto podniků („Divadlo všem“, „Každý Čech jednou v Praze“, „Umělci dělníkům“...).

Národní souručenství bylo také opozicí rodícímu se proněmeckému aktivismu. Mnoho později zatčených funkcionářů bylo dokonce napojeno na odboj. Po r. 1940 dochází k postupnému zapojování proněmecky orientovaných funkcionářů, což způsobilo rostoucí nedůvěru

^{/2/} Vycházel od roku 1926 do r. 1945, více in: Petr Vilgus, *Pestrý týden*. Diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie Slezské university v Opavě. Opava 2001

^{/3/} Velké množství informací o NS nalezneme in: Tomáš Pasák, *Pod ochranou říše*. Praha 1998

^{/4/} Radost ze života. *Pestrý týden* XV. 1940, č.1, s. 6

obyvatelstva v celou organizaci, ale také velké změny v jejím programu - prosazuje se především výchova k říšské myšlence.

Jako politická organizace byla zlikvidována r. 1943. Pro příště jí měly být vyhrazeny pouze kulturní a osvětové úkoly.

V souvislosti s potřebou udržovat klid ve společnosti se na titulních stranách jednotlivých čísel objevují radostná témata ukazující pohodu a klid, která má samozřejmě velice daleko k běžné realitě. Celkové změně poměrů odpovídají i témata jednotlivých reportáží. Většinou se jedná o témata - práce, rekreace, folklor. Hrdinou je dělník nebo zemědělec, který vzorně plní své pracovní povinnosti a poté zaslouženě odpočívá. Spolu s těmito tématy je dán velký prostor také takovým, které byly tzv. únikovými a měly čtenáře odvádět od každodenních problémů – tanec, hudba, sport...

Po vypuknutí války je dán velký prostor reportážím z bojišť, které zajišťovaly německé tiskové agentury. Optimistická titulní fotografie ostře kontrastuje s následujícími dvoustranami informujícími o válečných událostech (např. fotografie usměvavé kudrnaté holčičky „Všechno štěstí tátovo, všechno štěstí mámino“ na titulní straně, na následujících stranách snímky rozbombardovaného přístavu Narvik. 32/1940). Tyto reportáže byly samozřejmě naprosto desinformující a měly za úkol ujistit české obyvatelstvo, že život v protektorátu pro ně znamená v podstatě klid a bezpečí a zároveň ho odradit od protiněmeckých akcí. Časté jsou také reportáže o mocných zbraních německé armády. Přímo zastrašovací charakter má titulní strana 1940/28 s leteckou fotografií bombardovaného přístavu s popiskou „V této Říši vnucené válce mimořádnou roli hraje letecká zbraň“.

Vedle těchto vysloveně propagandistických reportáží se ale objevovaly i takové, jejichž fotografický doprovod byl na velice vysoké úrovni. Nejvýznamnějšími fotografy pracující pro Pestrý týden byli Karel Hájek, Ladislav Sitenský. Vladimír Hipman, Jiří Jeníček, Jan Lukas a Václav Jírů. Karel Hájek byl stabilním spolupracovníkem Pestrého týdne, Jírů a Sitenský byli pouze krátkodobě zářícími hvězdami. Jírů byl r. 1940 zatčen jako spolupracovník odboje a až do konce války vězněn (před okupací fotografoval mimo jiné mobilizaci a čsl. vojenské jednotky), Sitenský v září r. 1939 odešel do Paříže a posléze do Anglie, kde nastupuje službu u československých jednotek. V kontextu Sitenského životní dráhy se nám může zdát jeho fotografie „Sbohem a nashledanou“ ,z titulního listu Pestrého týdne 1939/23, téměř osudová.

Fotografie, které se objevovaly na stranách Pestrého týdne většinou odpovídaly určitým dobovým stereotypům a jako takové vytvářely skupiny osvědčených témat, která se neustále opakovala a zdobila exponované titulní strany. Pokusím se zde několik takových témat, u kterých mám pocit, že vytvářejí jistou ikonografii protektorátní magazínové fotografie, vybrat.

▪ Boj o zrno – život a práce na vsi

Množství fotografií se zemědělskou tematikou souvisí s politickou situací v protektorátu. Zemědělství bylo již od počátku zařazeno do systému řízeného válečného hospodářství. Zemědělská produkce měla být na maximu, aby mohla zajišťovat plynulé zásobování Říše. Byl kladen důraz na to, aby polní práce probíhaly v klidu a přesně podle plánu. V zemědělcích musel být tedy vzbuzován pocit vlastenectví, aby odváděl svou práci s pocitem, že ji vykonává pro vlast. Právě fotografie Karla Hájka pro Pestrý týden dobře dokumentují podobu této „zemědělské propagandy“, která se až nápadně podobá té, která byla vedena v poválečném komunistickém Československu.

Fotografickou produkci, která balancovala na samé hranici dobové propagandy, zajišťoval pro Pestrý týden nejčastěji Karel Hájek^{/5/}, který byl velmi kvalitním fotoreportérem a skutečnou superstar svého oboru. Přes všechny jeho fotografické kvality, je mu často vytýkáno, že až příliš podlehl požadavkům doby a fotografoval i nejrůznější propagandistická témata. Hájek byl skutečným profesionálem, který se snažil každou nabídku kvalitně zpracovat bez ohledu na obsahové vyznění, což mu samozřejmě později nebylo příliš ku prospěchu.

Jeho fotografie jsou nepřekonatelným dokumentem každého období v kterém tvořil, přesně odráží společenské proměny doby i její atmosféru. Jako správný fotoreportér dokáže jedinou fotografií vystihnout náladu i význam fotografovaného momentu. Nejlepším důkazem tohoto umění je snímek německé armády přijíždějící do Prahy z 15.3.1939 s všeříkajícím názvem „Škaredý den“ nebo ironicky podbarvená „Tragédie čs. opevnění“.

Od r. 1940 se stává Hájek téměř výhradním fotografem Pestrého týdne. Většina jeho

^{/5/} Více o tvorbě Karla Hájka in: Václav Rýpar, *Karel Hájek*. Praha 1963.

fotografií se týká osvědčených témat, která si doba žádala. Žňová tematika Hájkových fotografií, je naprosto cíleně účelová. Tento charakter podtrhují také nejrůznější hesla, kterými jsou snímky opatřovány.

1940/16- titulní strana s fotografií oráče „Zemědělci sejí. Kéž země vydá dobrou úrodu, ze zasetých zrn“. Tyto fotografie byly samozřejmě žádané vyššími místy v rámci představy o protektorátu jako hlavním živiteli Velkoněmecké říše.

V č. 27/1940 se objevuje článek „I letos pomohou města venkovu“ - znovu s fotografiemi od Hájka, stejně tak jako ilustrace k článku „Móda na žně“ z č. 32/1942 se opět týkají požadavku na co nejúspěšnější průběh žní. V příloze Pestrého týdne se tak objevuje motiv žňových prací na místě, kde byly před válkou představovány nákladné toalety do společnosti. Postavení ženy ve společnosti se mění. Poté, co je velká část především mužské populace nasazována na práci do Říše, musí žena zastoupit muže na jeho místě – a to se vši elegancí.

1940/31: na titulní straně fotografie usměvavé opálené ženy se snopem obilí, která prezentuje typický příklad propagandy, jaká se objevovala i v sociálně realistickém umění komunistického Československa „Ani zrno nesmí být ztraceno“ (obr. 43) .

1942/16: na titulní straně fotografie zemědělce zasévajícího obilí „Rozsévač - jeden z prvních bojovníků v letošní bitvě, která nám zajistí chléb“.

1943/12 - titulní list s Hájkovou fotografií, s orajícím zemědělcem „Naši zemědělci již začali obdělávat svá pole a zahájili tak první fázi mohutné bitvy o zrno, které všem armádám na frontách jako pracujícímu lidu v zázemí zajistí dostatek chleba a výživy“ (obr. 49).

1943/19 - ilustrace k článku „Ženy v zemědělské práci - ženy dobytčelky“ (obr.50). Zapojování žen do výroby. To, co bylo naznačeno v článku „Móda na žně“ se zde stává ústředním tématem. Pro ilustraci přikládám v obrazové příloze podobné téma zpracované čistě nacisticky propagandistickým způsobem z časopisu Frauen Warte (obr.61) – žena pracující na poli, na kterou dohlíží německý voják bojující na poli válečném. Na tomto příkladu je vidět, že v protektorátu bylo propagandistické působení na obyvatelstvo ještě v mezích určitého vkusu.

Zajímavá je fotografie Oldřicha Straky „Oběd ve žních“ (obr. 47) z titulní strany 1942/31, kde využívá průhledu skrz odloženou kosu, která rámuje obědvající dvojici. Předkládá zde poměrně neobvyklé zpracování konvenčního námětu.

Z reportáží Pestrého týdne mělo ale být také patrné, že život na venkově není jen práce na poli, ale také folklor a nejrůznější slavnosti.

1941/25- „Staročeská svatba“ (obr.42). Fotografický doprovod další akce Národního souručenství, která měla připomenout naše národní tradice. Úcta k odkazu našich předků má zajistit „...zvyšování úrovně českého národa“.^{16/}

Témata našich národních tradic byla podobně frekventovaná jako polní práce. Tento idealizovaný pohled na život na venkově nejlépe dokumentují fotografie Oldřicha Straky nebo Ferdinanda Bučiny. Fotografie představující tradiční zvyklosti hrály jednak důležitou úlohu v zvyšování národního uvědomění, ale na druhou stranu měla také ukazovat, že Češi nejsou jednotným národem, ale národem, který je rozdroben mezi jednotlivé regiony. Kultura těchto specifických regionů se pak hojně objevovala v reportážích časopisů. V případě Ferdinanda Bučiny a Oldřicha Straky to bylo Slovácko.

1940/15: na titulní straně „Slovácká kolednice“ od Ferdinanda Bučiny.

1942/15: fotografie na titulní straně s názvem „Děvčátko z Javorníka“ jejíž autorem je opět Bučina.

1939/21: na titulní straně fotografie Oldřicha Straky „Jízda králů“

▪ Ruce upracované – ruce nejkrásnější

Stejně jako zemědělství, tak i český průmysl byl jedním ze základních zájmů okupační moci. Nejdůležitější podniky byly již od počátku protektorátu v rukou německých správců a musely se zde plnit předepsané výrobní plány. Výroba se při tom soustředila jen na určité strategické produkty. Využívána byla také pracovní síla protektorátu – dělník, stejně jako zemědělec se stal novým hrdinou, který tím, že plní plán a vzorně pracuje, bojuje za vlast. Proto se setkáme s častou heroisací dělníka, v časopisech se objevují články o výrobních postupech, ale také o rekreaci a volném čase pracujících. Radost ze života plnila funkci organizátora kulturních akcí právě pro takové vrstvy obyvatelstva jako byly dělnické profese – proto se na titulních stranách objevují fotografie z akcí jako byly např. „Umělci k dělníkům“ od K. Hájka v 1940/43 (obr.45).

Jako název této části jsem vybrala citát z článku, který byl uveden v 1942/37 (obr.8). Je ilustrován fotografiemi staré ženy a jejích rukou. V předválečné fotografii by tato fotografie byla jistě nositelkou sociálně kritického momentu, zde však se jedná o určitou estetickou

^{16/} Ladislav Mach, Staročeská svatba. *Pestrý týden* XVI, 1941, č. 25, s. 6

hodnotu – „*Od chvíle, kdy práce byla povýšena na hodnotu všech hodnot, nikoliv ruka sametová, neposkvrněná a úbělově čistá, ale ruka upracovaná je rukou nejkrásnější*“^{77/}

Skutečným specialistou na fotografie z pracovního prostředí byl architekt Vladimír Hipman, který byl veden k této tematice osobním zájmem, nikoliv dobovou poptávkou. Jeho snímky jsou skutečnými studiemi jednotlivých pracovních (většinou průmyslových) odvětví. Tématu průmyslu se věnoval i před válkou. Podle mého názoru je naprosto neprávem opomíjen v rámci dějin české avantgardní fotografie, ačkoliv jeho fotografie jsou výborným příkladem moderních předválečných tendencí. Je to dáno zřejmě tím, že Hipman se téměř výhradně věnoval reportážní fotografii.

1939/25 - „Tak vzniká ocel“

1939/50 - „Chvilka s kladenskými dělníky

1940/22 – reportáž o stavbě ocelového skeletu Národního technického muzea v Praze „Lidé mezi nebem a zemí“ (obr.7).

1941/41- na titulní straně fotografie „Ostravský koksář“ (obr. 53),(uvnitř čísla reportáž „Koks, pilíř moderní techniky“), dobře charakterizuje Hipmanův přístup. Není to oslava práce, tak jak ji chápala oficiální propaganda, jedná se spíše o charakterovou studii těžce pracujících lidí. Pracovní motivy se nesnaží nijak přikrášlovat ani idealizovat, ale nejde mu ani o sociálně kritický moment fotografie. Je zcela zaujat specifíčkou prostředí a lidí, kteří v něm pracují.

Dobové idealizaci se ještě nejvíce blíží „Strojvedoucí“(obr. 46) z titulní strany 1942/23, svým do dále zahleděným pohledem.

R. 1945 byla vydána kniha Hipmanových fotografií „Práce je živá“^{78/}. Setkáme se zde s fotografiemi, které byly publikovány v dobovém tisku, ale i s takovými které nejlépe ukazují Hipmanův vztah k předválečné avantgardě, zvláště ke konstruktivismu (podhledy, diagonály...) a nové věčnosti (detaily hřebíků, drátů...). Je zde také dobře vidět, jaké fotografie byly do časopisů vybírány. Jsou to především ty konvenčnější z Hipmanových cyklů, které nepřipomínají předválečné konstruktivistické kompozice.

Postupně se bohužel dopracoval také k monumentální oslavě dělníka a jeho práce, která byla typická pro komunistickou ideologii.

Příklad typické agitační fotografie, vyzývající k vyšším výkonům je opět fotografie Karla

^{77/} Ruce upracované – ruce nejkrásnější. *Pestrý týden* XVII, 1942, č. 37, s.5

^{78/} Vladimír Hipman, *Práce je živá*. Praha 1945

Hájka z titulní strany 1943/7 doplněná heslem: „Domovina musí být hodna nejvyšší oběti stalingradských hrdinů a prokáže jim svůj vděk maximálním výkonem ve všech pracovních oborech“ (obr. 48).

1940/1 - „Svářeči kolejí“ fotoreportáž od Václava Jírů, vymykající se dobovému zpracování tématu práce, kterému se Jírů úspěšně vyhýbal. Tato fotoreportáž je tedy u něj poměrně výjimečná (ačkoliv před válkou se zabýval sociální fotografií). Spíše než na práci samotnou se soustředí na světelné kontrasty, které vytváří noční práce se svářečkou. Jsou to fotografie mající v sobě určitý nádech tajemna, vždyť zobrazují muže, kteří „skončivše své dílo, zase tajemně zmizí ve tmě noci“^{/9/}. Podobný výjev by zcela jistě okouznil i Františka Hudečka.

▪ Radost z pohybu – tanec a hudba

Téma akrobatického tance, cvičení nebo baletu, bylo ve své době jedním z těch, které se snažilo odvést čtenáře od každodenních problémů. Bylo zároveň přijatelné pro cenzory – bylo apolitické, bezproblémové, optimistické a nebyl zde prostor pro hledání nějakých skrytých významů. Zároveň to bylo vděčné téma pro fotografy, kteří se odmítali podříditi dobové poptávce a netvořili fotografie s propagandistickým vyzněním. Tanec si stále uchovával svobodu svého projevu.

Na tematiku pohybu se soustředil především fotograf Václav Jírů, který se vyhýbal tendenčním motivům, jaké fotografoval např. Hájek. Na jeho snímcích je patrný vztah k předválečným avantgardám.

Fotografie Václava Jírů^{/10/} jsou charakteristické svou velkou dynamikou, využívání podhledů i nadhledů, působí velice modernistickým a svěžím dojmem. Odkazují ještě k předválečnému konstruktivismu, ke kterému měl blízko stejně jako k sociální fotografii. Přestože tyto fotografie jsou velice kvalitní, neobjevují se v žádné jeho monografii.

Ilustrují z velké většiny články zabývající se nějakou sportovní nebo taneční tematikou, tedy takovou, která dává příležitost k zobrazení pohybu.

1939/49 - „Nohy tanečnice“ (obr.6) - studie nohou baletky při tanci. U Jírů se objevuje motiv tance,

^{/9/} Svářeči kolejí. *Pestrý týden* XV, 1940, č. 1, s. 20-21

^{/10/} Tvorbě Václava Jírů se věnuje: Václav Zykumund, *Václav Jírů*. Praha 1971 – Petr Tausk, *Václav Jírů*. Revue fotografie XXIV. 1980, č. 2, s. 49-73 – Miroslav Krejčí, Vzpomínka na Václava Jírů. *Revue fotografie* XXXIV. 1990, č.4, s. 30-33. – Miroslav Krejčí, *Václav Jírů, fotografie 1928-1980*. Katalog. Praha 1980

zvláště výrazového nebo baletu velice často. Toto zaujetí je podobné jako u slavných fotografií baletek Karla Ludwiga, který se však nezabývá pohybovými studii, ale spíše hledáním atmosféry podobné Degasovým obrazům. Fotografie baletek a tanečnic Václava Jírů jsou daleko pohybovější, tančící dívky působí téměř jako vznášející se víly zahalené pod rouškou mlhy.

1940/5 - „Ze dvou jevišť“ - fotografie baletek a krasobruslařek, fotografické hledání podobnosti pohybů.

Velice zřídka se tedy u něj setkáme s ilustrováním článků, které byly pro tuto dobu nejtypičtější - témata práce, folklorní témata nebo česká vlastivěda. Jeho fotografické směřování potvrzují i fotografie v časopise Salon (Obrazová revue pro umění a život), kde se setkáme se snímky zobrazujícími obdobné motivy jaké fotografoval pro Pestrý týden (obr. 1, 4). Zajímavé je, že se zde nachází také několik totožných fotografií jako v Pestrém týdnu.

Přestože byl Jírů r. 1940 zatčen a vězněn až do konce války, v č.2/1941 se na titulní straně objevuje jeho fotografie „Cesta za sněhem“.

Po roce 1940 se ještě několik jeho fotografií v časopisech objevilo, byly ale maskovány pod pseudonymem K. Jírů (např. baletky v časopise Salon). Nemohlo jít tedy o přímé objednávky ilustrací pro určitou reportáž.

Zajímavé jsou také fotografické příspěvky Zdeňka Tmeje^{/11/}, který pro Pestrý týden, Prahu v týdnu (obr. 35,36) a Salon dodal velice živé a energické snímky dirigentů při jejich práci. Tyto fotografie jsou většinou prezentovány jako série momentek. Dávají mu tak možnost soustředit se vedle expresivity výrazu dirigenta, také na vytvoření určité pohybové studie.

Tmejovo soustředění se na fotografie z hudebního světa, bylo zřejmě také jistým útekem k neutrálním tématům.

Další reportáž z české hudební scény je v 1941/26 „Malí zpěváčkové oblíbeného Kuhnova dětského sboru“.

Tmej byl ale spíše známý svou spoluprací s Karlem Ludwigem. Často spolu fotografovali, Tmejovy fotografie najdeme proto také v časopise Praha v týdnu.

^{/11/} Anna Fárová, Tomáš Jelínek, Zdeněk Tmej. Praha 2001 – Josef Moucha, Zdeněk Tmej. Katalog. Praha 1999

▪ Dítě – požehnání rodiny

Vzhledem k tomu, že jedním z cílů Radosti ze života byla „šťastná rodina“, věnoval se Pestrý týden také tematice dětí. Rodinná pospolitost a láska k dětem byla jedním z předpokladů křesťanské morálky o kterou se opíralo i Národní souručenství. V časopise najdeme mnoho reportáží např. z dětských táborů Radosti ze života, z akcí typu „Každý hoch, každé děvče plavcem“ (reportáž Karla Hájka z 1940/4).

K dětským radostem patřily také nejrůznější sportovní aktivity – např. hokej na zamrzlé Vltavě (K. Hájek 1940/3) nebo sledování fotbalového utkání z ohrady hřiště (K. Hájek 1940/46).

Objevuje se zde i velké množství snímků Jana Lukase^{12/}, který byl odborníkem na živou a citlivou fotografii s tímto motivem. Lukas byl fotografem, jehož snímky splňovaly požadavky na tehdejší časopiseckou fotografii - fotografoval bezproblémová témata (děti, krajinu, lidové typy), ale jeho fotografie byly zároveň velice živé a kvalitní. Jeho zájem o fotografování dětí a rodinného života mu také zajistil stabilní místo fotografa pro ženský časopis Eva.

1939/43- „Dítě, požehnání rodiny“ - titulní fotografie, která se objevila i na výstavě 7 v říjnu. Z této výstavy se objevily fotografie i v některých dalších číslech např. v č. 41/1939 - „Bednář z pivovaru“.

Dítě, se také připravuje na svou práci, která přijde po šťastném období her. V protektorátu byl kladen důraz na učňovské školství – vysoké školy byly zavřeny, počet středních škol snížen. Učiliště měly vychovávat budoucí dělníky.

1940/29: titulní strana s fotografií K. Hájka „Student čáslavské školy práce“ (obr. 54)

1944/30: „Ve škole poštovních učňů“

To, že jsou děti vhodným objektem k fotografování dokazuje článek Jiřího Jeníčka „Jana před objektivem čili skromná rada otcům, jak fotografovat děti“ (1942/29).

Zajímavým kontrastem jsou celostránkové fotografie, zobrazující pohled na dvě fáze života, s názvem „Mládí“ a „Stáří“ (1940/12) jejichž autory jsou Václav Jírů a Karel Hájek (obr. 37,38). U fotografie Václava Jírů je patrná opět určitá dramatičnost záběru, která je zde dána prudkým reflektorovým osvětlením děvčátka bruslícího na ledě, zbylá část je zahalena do tmy. Hájkova fotografie naopak vzbuzuje dojem určité melancholie stáří, které je zde reprezentováno starou ženou nesoucí nůši v září březnového sluníčka.

^{12/}Dílu Jana Lukase se věnuje: Emanuel Frynta, *Jan Lukas*. Praha 1961 - Josef Moucha, *Jan Lukas, fotografický zápisník*. Katalog. Praha 1995

▪ Volný čas – sport, rekreace a zábava

Podporovány byly nejrůznější podoby „neškodné“ proletářské zábavy jako byly sportovní aktivity, návštěvy poutí, lidových slavností nebo cirkusů.

1940/7: obrazová série o akrobatech od V. Jírů „O lidech, kteří svou radostí z práce přispívají druhým k radosti ze života.

1941/13: fotografie K. Hájka ilustrující článek „O staročeských kejklířích“ (obr. 41)

1943/30: fotografie K. Hájka z prostředí cirkusu Kludský

1943/37: další fotoreportáž z cirkusového prostředí, tentokrát od J. Otta „V aréně cirkusu“

Fotografie z různých sportovních akcí se v Pestrém týdnu objevují často, ale většinou se jedná o regionální utkání, případně reportáže ze studentských atletických klání. V protektorátu byl na sport jako na volnočasovou aktivitu kladen velký důraz, ale sport na národní úrovni prakticky neexistoval. Sport měl být pro občany jednou z možností relaxace. Pokud se tedy setkáme se sportovní reportáží pak jsou to většinou neorganizované aktivity jednotlivců jako např. v 1939/49 fotografie bruslařek od V. Jírů nebo plavců od O. Straky na titulních stranách 1941/29 (obr. 58) a 1942/37 (obr. 59), případně utkání místních fotbalových klubů (např. Slávie – Žižkov s fotografiemi K. Hájka v 1940/9).

Další z možností jak trávit smysluplně volný čas bylo založit si vlastní zahrádku v kolonii – tuto aktivitu podporovala Radost ze života. Byla to jedna z možností, jak si přilepšit při protektorátním nedostatku, ale také jak se odreagovat od tísnivého městského prostředí.

1940/42: na titulní straně snímek K. Hájka s dětmi, které drží květ slunečnice s vysvětlujícím textem- „Kdo si založil zahrádku Radosti ze života, ten nyní pilně sklízí“. Uvnitř čísla se nachází další Hájkovy snímky ze zahrádek.

Na těchto zahrádkách se pak bylo možno slunit nebo povalovat na trávě, tak jak je to vidět na většině titulních stranách letních čísel Pestrého týdne - např. titulní strana 1941/34 od K. Hájka „Opojení z posledních paprsků“ (obr. 44). Tyto optimistické fotografie se také objevují v reportážích z táborů a zotavoven Radosti ze života – 1940/36 fotografie K. Hájka z ozdravovny Radosti ze života v Jarově u Prahy.

Rekreace občana protektorátu měla také zahrnovat tuzemskou turistiku, k čemuž dopomáhaly články o krásách naší země ilustrované, v té době se rozmáhající vlastivědnou fotografií. Svou rubriku zde měl také Klub českých turistů. V prosinci 1940 - lednu 1941 probíhala v Pestrém týdnu soutěž „Znáte dobře svou vlast?“, kde měli čtenáři z fotografií poznávat různá místa naší země. K rozvoji cestování měla také dopomoci výstava „Fotografie ve službách

cestovního ruchu“ , která se konala v UPM v r. 1941 a reportáž z ní přinesl Pestrý týden v 1941/20.

V souvislosti s rozvojem amatérské fotografie se objevuje i několik článků zabývajících se možnostmi této záliby. Jsou to např:

1939/28- uvnitř čísla je článek L. Sitenského „Tisícere možnosti fotografa amatéra“ zabývajících se problematikou netradičních pohledů a kompozic. Vyzývá amatéry k zapojení fantazie při fotografování

26/1939: Fotografie Jana Lukase zde ilustrují článek „Malé se stává velkým“(obr. 40). Jsou to makrofotografie nejrozličnějších předmětů denní potřeby, které byly použity při natáčení filmu Jiřího Lehovce „Divotvorné oko“. Tento film byl natáčen pomocí makroskopické kamery a snažil se tak přiblížit divákovi skrytou krásu běžných předmětů. Snímky blížící se ideálu Nové věčnosti. Lukas měl k filmu blízko, neboť byl původní profesí kameraman.

Podobným tématem se bude později také zabývat např. František Veis - „Kouzla zvětšování“ 1941/2 (obr. 39) - velmi pozoruhodné jsou téměř informelní snímky povrchu chleba nebo brambory, nebo Bohumil Šťastný - „Kouzlo zvětšovacího fotografického přístroje“ 1943/27.

Po roce 1942 ubývá i v tomto časopise optimistických fotografií a témat. Důraz je kladen na práci, která je vykonávána pro blaho říše, ubývá stálých rubrik a snižuje se počet stran. Důkazem, že do pilné práce se zapojují skutečně všichni byl např. článek z 1945/2 „Pracovní nasazení českých herců“ , pojednávající o tom jak čeští herci ve svém volném čase balí např. léky do krabiček a tím přispívají k vybudování lepší budoucnosti českého národa.

Je také kladen větší důraz na oficiální propagandu šířenou prostřednictvím fotografií z válečných oblastí, roste tedy počet stran s fotoreportážemi, které zajišťují německé tiskové agentury. Kupodivu je dán velký prostor článkům o domorodých obyvatelích různých končin světa (např. A.V. Frič „Indiáni Jižní Ameriky“), ačkoliv někdy jsou samozřejmě účelovou prezentací primitivního života v necivilizovaných oblastech (např. „Indie - země náboženského fanatismu“). Postupně ubývá stran, zhoršuje se kvalita tisku i papíru. Kvalitní fotografie má tedy stále méně prostoru.

Pestrý týden zanikl r. 1945 a celá redakce i s archivem přešla pod nově vznikající Svět v obrazech

3.2 Praha v týdnu

Praha v týdnu, byla na rozdíl od Pestrého týdne nebo Světozoru časopisem, který si kladl jako hlavní úkol seznamovat čtenáře s kulturním děním, především v Praze. Vycházela od r. 1940 do r. 1944. Původně byla Praha v týdnu nepříliš zajímavým kulturním přehledem, doplněným inzercí pražských živnostníků. K zásadní změně došlo po příchodu Karla Ludwiga, který byl natolik výraznou osobností, že dovedl přeměnit průměrný časopis v plnohodnotnou kulturní revue. Praha v týdnu však stále zůstává časopisem, který si zachovává odstup od politicky podbarvených témat. Až na některé výjimky (povinná zpráva o narozeninách Adolfa Hitlera, výročí protektorátu nebo smrti Heydricha) se obsah točil pouze kolem kulturního dění – programy divadel a kin, reportáže z divadelních zkoušek, o natáčení nových filmů, ale také zprávy z výstav, rozhovory s herci nebo informace o nové literatuře. Někdy se dokonce objevily i drobné žerty, které byly v této době skrývány do nejrůznějších dvojsmyslných narážek, ale čtenáři byli schopni je dobře dešifrovat. Např. v č. 14/1942 se objevuje typický Goebbelsův citát, kterými se často pasoval na znalce dobrého umění „*Vprovolání k veřejnosti zahajují tažení proti rozbujelému nacionálnímu kýči. To je velmi nutné, neboť konjunkturální rytíři nejhoršího druhu jsou všude při práci, aby diletantsky falšovali a komolili probuzení německého lidu. Hnutí si nezaslouží, aby se stalo látkou pro kýč sprostých kšeftařů špinavých rukou*“^{/13/} přímo pod tímto citátem jsou uvedena slova O. Mrkvičky: „*Jaká to doba pro všechny dnešní kulturní tatíky, pro strejcovské rozšafy, jejichž krámky se zatuchlou moudrostí mají tak čilý odbyt*“^{/14/}. Vyloženou provokací je, že toto číslo bylo vydáno v době oslav Hitlerových narozenin (obraz Adolfa Hitlera uvnitř čísla, bez jakéhokoliv vlastního komentáře). Není tedy divu, že byl Ludwig šéfredaktorem pro pouhý jeden ročník (po jeho odchodu kvalita výrazně klesá)^{/15/}.

V Praze v týdnu se objevují hlavně fotografie Karla Ludwiga, Zdeňka Tmeje, Václava Chocholy, Miroslava Háka. Značnou nevýhodou pro tyto fotografie bylo, že Praha v týdnu vycházela na nekvalitním papíře, takže kvalita jejich snímků nemohla vyniknout.

Velkou většinu titulních stran v roce 1942 zajišťoval Karel Ludwig. Objevují se zde jeho nejznámější fotografie hereček a baletek.

^{/13/} Praha v týdnu III, 1942, č.14, s. 10

^{/14/} Tamtéž

^{/15/} Prahu v týdnu vedl K. Ludwig od čísla 47/1941 do čísla 48/1942

V utváření vizuální stránky časopisu Ludwigovi zdárně sekundoval Zdeněk Tmej, který se specializoval (podobně jako v Pestrém týdnu) na fotografie z hudebního prostředí. Tmej byl Ludwigův přítel, který mu zároveň pomáhal v osvojení fotografické techniky a práce v laboratoři. K Ludwigovi měl blízko i tematikou, kterou zpracovával – reportáže z hudebního prostředí měly vazbu na Ludwigovy fotografie baletek.

43/1942: Miroslav Hák „Akt“. Fotografie představující deformovaný akt, jaký můžeme nalézt také v tvorbě Billa Brandta nebo André Kertésze. Experimentální přístup k ženskému tělu, které je možno pomocí speciálních zrcadel nejrůznějším způsobem deformovat, vychází z Hákova vztahu k avantgardní fotografii. Zařazení tohoto snímku na titulní stranu časopisu bylo velmi odvážné, jelikož reprodukce fotografických aktů se příliš „nenosily“ nehledě na to, že se jednalo o naprosto výrazně deformované tělo zavánějící až příliš surrealistickými přístupy. Hák se tématu aktu věnoval ve 40. letech poměrně často. Zdůrazňoval siluetu ženského těla. Díky rafinovanému nasvícení tajemně vystupuje z temného pozadí.

Počínaje 1/1943, kdy řídí časopis Josef Sekera s redakční radou, obrazová kvalita klesá. Na titulních stranách se objevují většinou reprodukce výtvarných děl, náročnost obsahu se snižuje. Začínají se objevovat nově i sportovní fotografie a zprávy.

Některé z titulních stran nám můžou připomenout ty, které se objevují např. v Pestrém týdnu a kterým se dříve Praha v týdnu zásadně vyhýbala - 6/1943: portrét pošťačky od V. Chocholy „Neumdlévající žena práce“. Toto téma mělo návaznost na dobový požadavek zapojování žen do výroby. Fotografie tohoto typu se na titulních stranách Prahy v týdnu objevovaly velmi zřídka. Bylo to dáno hlavně tím, že to byl časopis, který byl úzce specializován na dění v kultuře.

Svémi reportážními fotografiemi občas přispívá Václav Chochola. Týkají se především sportu, ale také divadla.

33/1943: V. Chochola „Ve starém domě“ (obr. 282). Fotografie připomínající poetiku Skupiny 42 (stará žena kráčející po schodech činžovního domu - tím, že je rozostřená, působí téměř jako přízrak), kterou byl Chochola ovlivněn.

▪ Praha v týdnu a Karel Ludwig

Pod vedením Karla Ludwiga,^{/16/} v tomto časopise objevovaly články, které se zabývaly tancem, divadlem, filmem a výtvarným uměním (několik příspěvků např. od J. Kotalíka o členech Skupiny 42).

Můžeme se zde setkat i s krátkými teoretickými úvahami K. Ludwiga o podobě současné fotografie...*“Není vskutku jiného východiska, než aby fotografie ilustrační, divadelní a portrétní byla služkou? Jen služkou? A nutně jen mizernou služkou? Neboť jak jinak, než špatnou posluhou lze nazvat současný stav této fotografie. Není člověk fotogenický nebo nefotogenický. Je pouze člověk a dobrý nebo špatný fotograf”*^{/17/} (1942/21).

Ludwigovy fotografie jsou výrazným příspěvkem, především pro vývoj české portrétní fotografie. Jeho snímky českých hereček (obr. 15-20), naprosto dokonalé řemeslné kvality, snesou srovnání i s nejlepší světovou produkcí. Vyznačují se především dokonalým využitím světla a stínu pro vybudování naprosto plastického tvaru. Portréty jakoby zasněných nepřítomně hledících hereček, které se objevovaly na titulních stranách Prahy v týdnu jsou jedny z jeho nejznámějších fotografií. Vyhýbá se zcela patosu, který je stále ještě u portrétních fotografií častý. Snaží se spíše obdařit své modelky zvláštním duchovním fluidem. Toto umění ho později vyneslo na post vedoucího fotooddělení Lucernafilmu. On sám se stavěl k běžné produkci portrétní fotografie velmi kriticky: *„Současný portrétní fotograf: Jedno světlo zprava, jedno zleva, jedno zezadu, jedno zepředu, jedno svrchu. Za hlavu do pozadí světelný kužel. Sedněte si dámo, ženo, dívko, pane, muži, hochu, dítě... na tuto židli. Opřete se o tuto vázu. Do ruky květiny. Čichejte ke květinám a zároveň se usmívejte. Více, ještě více, ještě hloupěji. Čeho se nedocílí ve skutečnosti, docílí se negativní retuší. Ano, 80 Kč., náš zákazník, náš pán. Jednotná cena. Obrázky jdou na dračku, přepychové ateliery a dvacet laborantů budete mít co nevidět. Koncesi si opatříte také snadno. Je to vlastně tak lehké - fotografovat. Tak lehounké. A lidé obrázky ochotně kupují a neprotestují.”*^{/18/}

^{/16/} Více in: Blanka Chocholová, *Karel Ludwig - fotografický archiv*. Katalog. Praha 1997 - *Fotografie Karla Ludwiga*. Praha 1948 – Antonín Dufek., Karel Ludwig. *Československá fotografie* XXIX, 1978, č.7, s.301 – Ludvík Souček, 10 minut o aktu s K. Ludwigem. *Československá fotografie* XV, 1964, č.1, s.6 – Karel Dvořák., Karel Ludwig. *Revue fotografie* XXIV, 1980, č.1, s.54-67

^{/17/} *Praha v týdnu* 1942, č. 21, s. 8

^{/18/} Ludwig K., citát in: *Praha v týdnu* III, 1942, č. 18, s. 3

Nalezneme zde i jeho známé fotografie baletek (obr. 26-31), které tolik připomínají obrazy Edgara Degase. Je v nich stejná bezprostřednost, důraz na světlo i specifčnost fotografického výřezu. Nenalezneme zde však impresionistickou rozechvělost rukopisu, ale naopak typický „ludwigovský“ důraz na linii a objem. Při veškeré velkoleposti provedení je v jeho fotografiích cítit důraz na intimitu. Tento zvláštní pocit navozuje především světlo, které zdůrazňuje jen určité prvky, zatímco ostatní se tajemně halí do tmy, ale také zvláštní nepřítomné pohledy zobrazovaných dívek, které „...jako by stále mysleli na lásku“^{/19/}. Většina těchto fotografií, ačkoliv působí velmi přirozeně, byla velmi pečlivě aranžována. Ludwig uměl vytvořit prostředí, ve kterém se jeho modelky cítily natolik přirozeně, že snadno podléhaly jeho fotografické režii^{/20/} (fotografie od Z. Tmeje z r. 1941 „Ludwig aranžuje“). „Dokázal zachytit stavy mysli, které sám nosil v duši a prostřednictvím modelů je probouzel a vyjadřoval. Znalost žen byla jeho doménou. Ovládal umění neobyčejně přesně vést.“^{/21/} K tomuto dokonalému ovládnutí režie přispěl i jeho blízký vztah k filmu.

Fotografie zobrazující témata jako svlékání, ranní toaleta (obr. 25,31,32), tedy motivy známé i z výtvarného umění, jsou na první pohled bezprostředním zachycením ženské intimity, ale pokud je srovnáme s podobnými snímky Zdeňka Tmeje ze souboru fotografovaném za totálního nasazení (prostitutky svlékající se v pokojíčkách nevěstince pro cizince), dobře si uvědomíme rozdíl mezi momentním zachycením scény a přesně inscenovaným výjevem. Některé jeho fotografie svlékání mají blízko např. k obrazům Rudolfa Kremličky, jehož reprodukce obrazu s tímto tématem byla publikována na titulní straně 1942/24.

U Ludwiga vzrůstá dramaticčnost světelných efektů, které zvyšují výtvarnost fotografie a erotické napětí fotografovaného námětu. V tomto směru byla Ludwigova fotografie dokonalým zhodnocením fotografické techniky. Podobného efektu využíval i u fotografie aktů, které samozřejmě nemohly být dlouhou dobu publikovány. Příznačný je v tomto směru ženský akt „Ve vaně“ (1940), který svým hororovým vyzněním (připomíná téměř scénu z Hitchcockova *Psycho*), dává nahlížet do temných stránek lidských pudů (obr.21). Zobrazení fantomaticky nebezpečného ženství, zdůrazněné torzovitostí těla a znepokojujícím stínem ruky. Tato fotografie může být z určitého pohledu vnímána téměř jako surrealistická.

^{/19/} Antonín Dufek., Karel Ludwig. *Fotografie* XXII,1978, č.7, s.301

^{/20/} O této problematice pojednává kapitola Ludwigova režie in: Blanka Chocholová, *Karel Ludwig - fotografický archiv*. Katalog. Praha 1997

^{/21/} Tamtéž, nestr.

Ludwigův výrok o fotografiích aktu je poměrně výstižný a myslím, že nepotřebuje žádného dalšího komentáře: „*Když se člověk svleče, odloží všechnu konvenci, osobní formu a vyjeví vlastní podobu živočišnosti. Obnaží nejen nahotu tělesnou, ale celou nahotu lidství...Jsme rozdělení na muže a ženy ne proto, abychom obdivovali tuhle rozdílnost, ale abychom ji funkčně využívali. To také fotografie vždycky připomíná, ať se tváří jak chce. Samozřejmě, že předstíráme, a to není nejhorší, když to vede k objevování formy. Ta má zase smysl výtvarný a výtvarnost zušlechťuje některé záporné jevy fotografické pravdivosti.*“^{/22/}

Jeho vztah k výtvarnému umění byl velice blízký, ze vzpomínek Václava Chocholy víme, že měl kancelář Prahy v týdnu celou vyzdobenou reprodukcemi obrazů starých mistrů. Proto nás u něj nepřekvapí ani fotografie „Sibyla Delftská“ (obr. 34), která je parafrází Michelangelovy malby ze Sixtinské kaple.

Bylo pro něj charakteristické zvyšování výtvarné kvality magazínové fotografie a to i pomocí retuše „*...není to však běžná retuš, jak ji známe z komerčních atelierů. Při práci na pozitivu zvýraznil konturou profil, rty a linie a očím dodal zvláštní lesk. Doslova dívky dolíčil...Ludwigova retuš znamenala umělecké dokončení původních autorských zvětšenin.*“^{/23/}

11/1942: „Baletky“

39/1942: „Baletka Eva Patočková“

Podobné fotografie byly otištěny i v časopise Salon, společně s poetickými texty Jaroslava Procházky... „*já krásná víla bájných světů, opájím se vůní a dechem kouzla, které nevymizí i když zapadá do víru všedního života, do šedi dnů, které dlouhé, jsou přece jen mým lepším a krásným životem ve falešném pozlátku jiných, toužebných světů. Prostá idyla hodná básníků. A v ní ještě prostší bytosti. Bytosti křehké jako pápěří, ale přece jen dýšící něčím, co je víc než prostý nepoetický život*“^{/24/}

^{/22/} Karel Dvořák, Karel Ludwig. *Revue fotografie* XXIV, 1980, č. 1, s. 66

^{/23/} Cit. v pozn. 23, nestr.

^{/24/} Jaroslav Procházka, Karel Ludwig, *Salon* XX, 1941, č. 8, s. 14-15

3.3 Srovnání přístupů

Na příkladu těchto časopisů můžeme vidět dva naprosto rozdílné přístupy. Obsah Prahy v týdnu se úspěšně vyhýbal politickým tématům především z toho důvodu, že byl tematicky velmi úzce profilován. Jeho podoba byla v podstatě závislá na osobě Karla Ludwiga, který mu vtiskl naprosto specifickou tvář. Praha v týdnu je dobrým příkladem toho, jak dokáže skutečně tvůrčí osobnost prosadit svou představu i v časopise, který byl původně průměrným informačním periodikem. Spolu s okruhem svých přátel dokázal vytvořit společenský časopis, který se v rámci možností uměl vyhýbat dobovým tématům. Fotografickou produkci zde zajišťoval velmi malý kolektiv. Na rozdíl od ostatních časopisů neměla Praha v týdnu možnosti na vytvoření nějakého rozsáhlejšího fotografického archivu. Přesto jsou fotografie zde otištěné navždy zapsané v dějinách naší magazínové fotografie.

Oproti tomu Pestrý týden byl časopis s velkým nákladem, proto byl pod přísným dohledem cenzury a do jeho obsahu byla včleňována různá „povinná“ témata. Pracovalo pro něj velké množství fotografů, objevují se zde rozsáhlé fotoreportáže a na rozdíl od Prahy v týdnu využívá kvalitního hlubotisku, díky kterému fotografie lépe vyniknou.

Dalším výrazným prvkem, který ovlivňoval jeho podobu, bylo začlenění časopisu pod organizaci Radost ze života, jejímuž programu se musel podřídít. Pestrý týden se tak stává jakousi encyklopedií dobových témat, která se v protektorátní fotožurnalistice objevovala. Je kronikou své doby, která měla také svá témata. Ať už je to fotografie, která sloužila propagandě nebo je to fotografie, která měla obyvatelstvo odvádět od běžných starostí, obě mají hodnotu autentické dobové výpovědi a jako takové je nelze přehlížet.

Mělo by smysl věnovat se i ostatním časopisům, jako byly např. Salon, Zdroj, Ahoj, Světozor nebo Eva, ale z časových důvodů přenechám toto téma jako výzvu pro mé nástupce, kteří by se rádi zde načrtnuté problematice věnovali.

* * *

Většina fotografií které zde uvádím v souvislosti s Pestrým týdnem nebo Prahou v týdnu, se věnovalo, kromě práce pro časopisy, i volné tvorbě, která samozřejmě byla pro tehdejší tisk problematická, proto se téměř nikde neobjevuje. Tato tvorba, z velké většiny také dokumentárního charakteru, zobrazuje protektorátní realitu z poněkud jiného pohledu. Mízí idealizace, fotografie se stává odrazem subjektivního prožitku, nikoliv dobové poptávky. Tomuto druhu tvorby se budu věnovat v samostatné kapitole.

4. Fotografické časopisy

Fotografické časopisy, které byly v té době vydávány, lze rozdělit na dvě základní skupiny - časopisy zabývající se amatérskou fotografií, jako byly Spoušť nebo Fotografie, jejichž obsah byl velice konzervativní a fotografie zde otiskované představovaly typickou amatérskou produkci, bez nějakých větších ambicí. Amatérskou produkcí se zabýval také Fotografický obzor, který se alespoň v krátkém období své existence pod Ehmovým vedením snažil změnit pohled na amatérskou fotografii. Na druhé straně zde byly časopisy, které se věnovaly většinou fotografické technice a nejrůznějším novým technologiím - Fotografický zpravodaj a Foto (vydává Svaz fotoobchodníků v Praze). V tomto kontextu je ještě zřetelnější, kam směřovaly snahy nového vedení Fotografického obzoru, který se snažil jít naprosto jinou cestou, na kterou zatím nebylo ani vedení Svazu a zřejmě ani publikum připraveno.

Z dnešního pohledu je naprosto jisté, že časopis, který by se zabýval fotografií na profesionálnější úrovni zde citelně chyběl.

4.1 Fotografický obzor

Přední místo mezi českými fotografickými časopisy zaujímal Fotografický obzor^{1/}, který od září 1939 do března 1940 vzkvétal pod vedením Josefa Ehma a Jaromíra Funkeho. Snažili se mu vtisknout novou tvář a proměnit tak časopis zabývající se amatérskou fotografií v náš nejvýznamnější fotografický list. Nebáli se dokonce celé číslo 11/1940 věnovat avantgardní fotografii. Objevují se zde fotogramy Funkeho, Linharta, Ehma, ale také fokalk E. Wiškovského a fotografie Vobeckého, Háka, Funkeho... Pokud porovnáme ostatní ročníky Fotografického obzoru, který byl oficiálním časopisem Svazu českých fotografů amatérů, zjistíme, nakolik bylo právě vedení redakce rozhodující. Časopis ve kterém se objevovaly dříve zejména konzervativní národopisné nebo žánrové snímky od amatérských přispěvatelů a články většinou pouze technického rázu, se mění v moderní revue představující, spolu s fotografiemi amatérů, jednak tvorbu našich nejlepších fotografů (Sudek, Hák, Funke, Wiškovský, Bartuška...), ale také naprosto zásadní teoretické úvahy (Funke, Wiškovský, Ehm.). Bohužel již v roce 1941 se pod novým vedením vrací Fotografický obzor do svých starých kolejí.

^{1/} Fotografický obzor byl naším nejstarším fotografickým časopisem. Vycházel od r. 1893 do r. 1944. Byl oficiálním časopisem Českého klubu fotografů amatérů.

▪ Fotografický obzor a česká teorie fotografie

Hned od počátku svého vedení definoval Josef Ehm v článku **Fotografie a její účel**^{/2/} svůj záměr s tímto časopisem, který si „*béře za úkol nekaziti radost začátečníkům, ale povolnému výběru z těchto začátečníků vštěpovat v paměť trvalé hodnoty této práce a učit je fotograficky vidět. Chceme začátečníky poučovat a pokročilé zdokonalovat*“^{/3/}, snaha vštípit amatérům vyšší cíle v jejich fotografické práci je patrná nejen na výběru snímků, ale především na teoretických statích, které měly změnit jejich pohled na námět a funkci fotografie.

Námětové možnosti fotografie jsou zdůrazňovány tématickým zaměřením jednotlivých čísel Fotografického obzoru (Portrét, krajina, reklamní fotografie, jednotlivá roční období...).

Ehm dále tvrdí: „*Dobrý fotograf musí navštěvovat výtvarné výstavy a kulturní podniky. Znalost výtvarného umění, hlavně malířství a sochařství, nesporně podporuje cit pro fotografické zpracování námětu*“^{/4/}. Zároveň se, stejně jako Funke, distancuje od napodobování výtvarného umění a zdůrazňuje, že fotograf pracuje s naprosto jinými prostředky. Znalost kulturního kontextu, má být pro fotografa důležitá proto, aby se dovedl do tohoto kontextu svým osobitým „fotografickým viděním“ plnohodnotně zařadit. K cestě k dobré fotografii přispívá dobré fotografické vidění, ale také zvyšování osobní kultury.

Neváhá amatérské fotografie přímo upozornit : „*Fotografujete-li mějte na paměti, že fotografie jest kulturní hodnota, která jest dokumentem o nás, ale také o vás, kteří tu fotografii děláte.*“^{/5/}

Jednou z nejdůležitějších publikovaných prací byla Funkeho stať **Od fotogramu k emoci**^{/6/}, která je základem jeho pohledu na směr vývoje, kterým by se měla ubírat moderní fotografie a úzce souvisí s jeho tehdejší tvorbou. Teorie emoční fotografie je v určitých bodech velice podobná surrealistické teorii zázračného setkání, přestože se Funke spíše vyhýbá přímým odkazům k André Bretonovi a surrealismu (ztotožnění se surrealistickou fotografií dokonce odmítá), zdůrazňuje spíše tvůrčí práci fotografa, který se aktivně podílí na vytváření fotografické skutečnosti

^{/2/} Josef Ehm , Fotografie a její účel. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č. 1, s.1

^{/3/} Tamtéž

^{/4/} Tamtéž

^{/5/} Cit. v pozn. 2

^{/6/} Jaromír Funke : Od fotogramu k emoci. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č. 11, s. 121-123

Zdůrazňování tzv. fotografického vidění a invenčního přístupu k realitě můžeme nalézt i v úvaze s názvem **Prostor a námět**^{/7/}, která se zabývá především důležitostí zasazení objektu do určitého prostoru.

Funke ve svých příspěvcích v časopise Fotografický obzor hledá i nový přístup ke krajině a její fotografii. Právě krajinářská fotografie se dočkala ve válečném období velkého rozkvětu a věnovalo se jí mnoho původně avantgardních fotografů. Článek **Fotografovaná krajina**^{/8/} se snaží hledat odpověď na otázku jak má taková moderní krajinářská fotografie vypadat.

Podrobněji se těmto statím budu věnovat v souvislosti s Funkeho tvorbou.

Z příspěvků Eugena Wiškovského je asi nejpodstatnější článek s názvem **Tvar a motiv**^{/9/}, zabývající se výrazovými možnostmi fotografie a to především krajinářské (jeho podrobný rozbor je uveden v samostatné kapitole, která se věnuje krajinářské a vlastivědné fotografii). Je zde načrtnut také význam krajiny jako metafory, kterou nalezneme ve Wiškovského fotografickém díle.

Tato stať vyvolala dokonce menší diskuzi, reagoval na ni redaktor časopisu Fotografie^{/10/} p. Hermann, který odsuzuje celý Wiškovského článek jako sice bravurně napsaný, ale ve svém vyznění naprosto zpátečnický. Tvrdí, že pokud článek okleštíme od vzletných slov na jeho podstatu zbyde nám tvrzení, že „*Fotografie působí na cit, čili má se dělati a její téma se má vybírat podle toho, aby docela jistě působilo na divákovy city. Tečka.*“^{/11/}

Podle Hermanna má fotografie zcela jiné poslání: „má sdělovati všem konkrétní skutečnosti, má býti vedle slov pojátkem lidí se skutečností“^{/12/}. Tedy požadavek naprostého realismu ve fotografii, která má být dokumentárním odrazem skutečnosti, její technicky dokonalou reprodukcí. Wiškovského pojetí považuje dokonce za „snobisticky uzavřené a v jádru asociální“^{/13/} - tedy nepřístupné pro širokou veřejnost.

Na tento přímý útok reagoval Wiškovský ve Fotografickém obzoru č. 11/1940^{/14/}. Problém vidí především v tom, že názory podobného typu se objevují u lidí, kteří přemýšlejí o fotografii pouze po technické stránce, proto nadřazují holá fakta zrakové skutečnosti nad

^{/7/} Jaromír Funke , Prostor a námět. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č.4, s.37-38

^{/8/} Jaromír Funke , Fotografovaná krajina. *Fotografický obzor* XLVIII ,1940, č.6, s. 61-63

^{/9/} Eugen Wiškovský , Tvar a motiv. *Fotografický obzor* XLVIII ,1940, č. 10, s. 109-113

^{/10/} Časopis pro přátele amatérské fotografie, vycházel od r. 1933 do r. 1941

^{/11/} Karel Hermann , Dobré názory na postupu. *Fotografie* VII, 1940, č.21, s.347-348

^{/12/} Tamtéž

^{/13/} Tamtéž

^{/14/} Eugen Wiškovský., Desorientace v názoru na fotografii. *Fotografický obzor* XLVIII , 1940, č. 11, s. 125-126

vnitřní potřeby člověka, které řídí výběr motivu a jeho zpracování. Uvádí také několik příkladů o nekompetentnosti Hermannově, v rámci teoretického uvažování o smyslu fotografie, když proti sobě staví nejrůznější jeho výroky (především z článku Učme se vidět fotograficky^{/15/}), které si vzájemně naprosto odporují. „*Je jasné, že pisatel sám neví, co chce, či spíše, co by předstíral, že chce, když staví svůj systém fotografie bez tvaru, bez obsahu a bez citu, tj., bez formy a bez ducha, systém velmi lichotící početné rodině cvakařů, pro jichž potěšení by rád pořádal funusy těch fotografických intelektuálů...*“^{/16/}.

Na tento příspěvek již Hermann nereagoval.

Ke svému pojetí fotografie se Wiškovský vrátil i v č. 1 a 2 roku 1941, článkem **Zobrazení, projev a sdělení**^{/17/} z č. 1. se vrací k hledání podstaty fotografie, kterou tvoří „*cit nevšednosti a překvapení, vznikající takovým proměněním vzhledu zrakové skutečnosti, které ji oprostuje ode všeho zbytečného a nevhodného, a tím dává vyniknout motivu*“^{/18/}. Opět tedy zdůrazňuje nevšednost skutečnosti a s ní související „motiv“. Svůj postoj zde obhajuje statí z únorového čísla American Photography od Herberta Pelse: „Co tvoří obraz“ („What makes a picture“), kde hledá podobnost s vlastními názory .

Hned v následujícím čísle publikuje poněkud rozsáhlejší úvahu **Oproštění k projevu**^{/19/}, ve které se pokouší definovat nakolik se liší naše vidění od fotografického zobrazení. Fotografie má v poměru ke skutečnosti oprostující a izolující funkci a to proto, že je „*černobilá, nepohyblivá a přesně omezená formátem*“^{/20/}. Fotografie je „*omezeným výsekem z plynulého času, ale také výsekem z neohrazené souvislosti prostoru. Svým přesně vymezeným formátem oprostuje zobrazenou skutečnost ode všeho, s čím v našem zrakovém vnímání v prostoru souvisela*“^{/21/}. Tím, že fotograf musí do tohoto pevně vymezeného formátu vložit určitý úsek skutečnosti, který je jednotný v tvaru nebo smyslu, stává se podstatou jeho práce záliba v „*hledání a objevování souvazežitostí*“^{/22/}, ale také odstraňování chaosu a hledání vnitřního řádu, tímto řádem rozumí jednotící výrazový rys, který potlačením rušivých prvků přivádíme k plné působnosti.

^{/15/} Kerel Hermann , Učme se vidět fotograficky. *Fotografie* XLVIII,1940, č. 20, s.323-333

^{/16/} Cit. v pozn. 14

^{/17/} Eugen Wiškovský , Zobrazení,projev a sdělení. *Fotografický obzor* XLIX,1941, č.1, s.2-3

^{/18/} Tamtéž

^{/19/} Eugen Wiškovský., Oproštění k projevu. *Fotografický obzor* XLIX, 1941, č. 2, s.26-27

^{/20/} Tamtéž

^{/21/} Tamtéž

^{/22/} Tamtéž

Skromným článkem přispěl do Fotografického obzoru i Miroslav Hák. Už jeho název - **Divadelní fotografie**^{/23/} napovídá, že se snažil širšímu publiku přiblížit úskalí tohoto oboru. Za zásadní považoval snahu vystihnout charakter hry. Tyto fotografie jsou dokumentem o divadelním představení a jeho zachycením pro budoucí generace. Bohužel tyto fotografie snímané přímo v průběhu hry nebyly příliš oblíbené ani u herců ani u čtenářů, kteří dávali přednost statickým fotografiím herců v kostýmech (o tom se můžeme přesvědčit ve většině dobových časopisech).

Ehm s Funkem vedou Fotografický obzor pouze do 3/1941, proto v dalších číslech je naprosto zřetelný návrat k neproblematickým tématům a typické amatérské fotografii.

V č. 1 z roku 1942 definuje poslání tohoto časopisu a amatérské fotografie vůbec, poměrně trefně Vladimír Fanderlík: „*Z pouhé osobní záliby se vyvinula fotografie v prostředek lidského vzdělání, stala se zachovatelkou kulturních památek minulosti a propagátorkou krásy, svérázu a pamětihodností národa. Učí nové generace poznávat díla předků, učí je lásce a porozumění pro svízelnou cestu národního vývoje a volá je tím nepřímou k obětavé spolupráci na budování přítomnosti a na kladení pevných základů pro budoucnost*“^{/24/}.

Vzhledem k tomu, že toto číslo bylo výroční, objevily se zde i zhodnocení jednotlivých redaktorů^{/25/}. K práci Ehma a Funkeho zde bylo uvedeno, že jejich odborný přístup nevyhovoval většině amatérů, především začátečníkům. Pod jejich vedením byl časopis určen pro čtenáře „nevšedních zájmů“, kterých nikde není tolik, aby se jejich počet rovnal nákladům časopisu. Další chybou byla jejich programovost, která byla údajně velmi kritizována

4.2 Kritika Fotografického obzoru v časopise Spoušť

Přístup Ehma a Funkeho, který prosazovali na stranách Fotografického obzoru byla terčem kritiky ze strany funkcionářů z ČKFA.

Tato kritika se často objevovala často na stránkách časopisu Spoušť (Měsíčník českého klubu fotografů amatérů v Praze)^{/26/}, kde byly přetiskovány také záznamy ze schůzí ČKFA. Z těchto zápisů je patrné to, co bylo naznačeno i ve Fotografickém obzoru, a to nepřijatelnost

^{/23/} Miroslav Hák., Divadelní fotografie. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č. 11, s. 136-137

^{/24/} Vladimír Fanderlík, Padesát let Fotografického obzoru. *Fotografický obzor* 1942 L, č. 1, s. 1-2

^{/25/} Karel Jičínský, Vývoj Fotografického obzoru a jeho redaktoři. *Fotografický obzor* 1942 L, č. 1, s. 5-20

^{/26/} Časopis *Spoušť* vycházel od r. 1938, stejně jako časopisy *Fotografie*, *Fotografický zpravodaj* a *Foto noviny* skončil r. 1941

novátorských tendencí, které se snažili Funke a Ehm prosazovat. Dobrým příkladem je zápis z valné hromady Svazu KFA r. 1940 : „*I když obsah nemáme za vyhovující potřebám amatérské fotografie, uznáváme snahu po dobré formě obrazové i slovní i práci na to vynaloženou. Proto byla vyslovena naděje, že trojjediná neoficiální redakce Funke, Ehm a Jičínský, která časopis většinou píše a ve které jsou dva profesori grafické školy a třetí je nejvyšší činovník Svazu uváží a pochopí za daných okolností skutečné potřeby fotografie amatérské*“^{/27/}

Další kritika se objevila v příspěvku , který útočí na obsahovou stránku Fotografického obzoru: „...obrazový obsah čísel je většinou mrtvý. Např. v posledním 6. čísle je asi 12 obrazů, které představují krajinu liduprázdnou. Těmto příkladům schází jeden ze základních prvků fotografie dnešní - zejména amatérské - tj. život.“^{/28/} (byly to krajiny např. Ehma, Funkeho, Sudka, Wiškovského...). Fotografický obzor a jeho vedení, byl v rámci amatérské fotografie skutečně vyjímečným, tato snaha odlišit se byla proto trnem v oku jednak funkcionářům svazu a jednak zřejmě také samotným amatérům, vždyť považovali, „... z našich pravidelně již 9 měsíců pořádaných výstavek v Síni dobré fotografie tak málokterý obraz za hodný uveřejnění“.^{/29/}

Nakolik skutečně způsobila kritika ze strany amatérů odchod Ehma a Funkeho z Fotografického obzoru nelze patrně přesně zjistit. Jisté je, že z dnešního pohledu je toto období nejprogresivnějším, které za svého trvání Fotografický obzor zažil. Po jejich odchodu se stal Fotografický obzor časopisem, který opět splňoval požadavky běžné amatérské fotografie. Většina otiskovaných příspěvků nijak nevybočovala z průměrné produkce.

4.3 Funkce fotografie podle Karla Hermanna

Výraznou osobností v amatérských kruzích byl Karel Hermann, který zastával názor, že fotografie má mít zcela jasně danou společenskou funkci. Jeho jméno jsem již zmiňovala v souvislosti s kritikou Wiškovského textů. Své názory publikoval většinou v časopisech Fotografie (kde i většina fotografického doprovodu byla z jeho ruky) a Foto.

Jeho názor na fotografii, je dobrým příkladem toho, jaký byl převládající názor v klubech. Fotografie má být dokumentární, aktuální a věcná, jinak „...stárne velmi brzy, kazí se rychleji než játrová paštika“^{/30/}. Zcela zamítá funkci fotografie jako subjektivního projevu, staví se

^{/27/} Valná hromada Svazu KFA. *Spoušť* III, 1940, č. 9, s. 10-11

^{/28/} Z příspěvků k nápravě obsahu Fotografického obzoru. *Spoušť* III, 1940, č. 11, s. 4-5

^{/29/} Tamtéž

^{/30/} Karel Hermann, Neakademicky o velmi prostém. *Foto* XXVII, 1940, č. 11, s. 172 -174

jasně proti avantgardní fotografii a fotografii, která je definována určitými programy. Naprosto odmítá jakékoliv spojování fotografie s uměním, proto „...nelze hodnotit i ty anonymní snímky jako umění. Nanejvýš můžeme ocenit dobrou techniku některého z nich a vysloviti politování, že nemá obsahu a že nemůže vzbuditi nijakého aktuálního zájmu...Těm výstavním, pro nic a za nic dělaným bezobsažným hříčkám porozumí a má o ně zájem pár jedinců, povýšených, tvořících uzavřené kroužky a pro celkový vývoj fotografie bezvýznamných.“^{/31/} Hlavní funkcí fotografie je její služba člověku.

Jediný možný vliv umění na fotografii vidí v tom, že pokud má fotograf vyšší kulturní úroveň (do které počítá i znalost uměleckých děl), tak „...lépe chápe skutečnosti a má lepší tematický výběr“^{/32/}

Není divu, že se Karel Hermann stal po válce hlavním ideologem komunistické fotografie (zemřel, ale již r. 1949).

^{/31/} Cit. v pozn. 29

^{/32/} Tamtéž

5. Vlastivědná a krajinářská fotografie

Vlastivědné fotografii jsem se rozhodla věnovat samostatnou kapitolu z toho důvodu, že se stala v období protektorátu určitým symbolem. Tématu, kterému se dříve s oblibou věnovala spíše amatérská fotografie, nyní propadají i představitelé předválečné avantgardy (Funke, Wiškovský...).

Fotografie české přírody, památek naší minulosti či nejrůznějších folklórních slavností jsou aktuální právě v době ohrožení republiky, kdy dochází k pomalé germanizaci veřejného života. Pocit ohrožení základních hodnot, které jsou reprezentovány naší historií vede k produkci ohromného množství fotografií, které se vrací k čistému fotografickému verismu. Zvýšený zájem o krajinu nebyl jen ve fotografii, ale také ve výtvarném umění. Krajina se v té době nejen hojně malovala, ale také vystavovala.

Vzhledem k tomu, že v protektorátu měl být udržován trvalý klid a zdání národního života, byla velká poptávka uspokojována velkou nabídkou. Kromě fotografií, které se objevovaly v časopisech, bylo vydáváno také poměrně velké množství obrazových knih, které mapovaly památky a folklor, jako symboly naší národní tradice.

5.1 Vymezení základních tendencí ve vlastivědné a krajinářské fotografii

Ve vlastivědné a etnografické fotografii můžeme tedy hledat několik základních poloh. Tou nejprůzračnější pro svou dobu byla ta, která se objevovala jednak na poli amatérské fotografie, ale také v dobové magazínové produkci. Jsou to snímky, které unikají z reality k idealizované podobě českého venkova a fiktivní krajině domova. Pro tento proud je typické velké zjednodušení pohledu na život české vesnice a konvenční přístup k fotografii české krajiny. Na druhou stranu i tento typ fotografie sehrál svou důležitou úlohu, tím že dokázal diváka odpoutat od všedních starostí a umožnil mu určitou formu úniku. Tyto idylky venkovských slavností a prací, které byly součástí propagandistického působení na obyvatelstvo, ale zároveň určitou možností prezentace svébytné české kultury, byly také možností, jak se vyhnout čistě ideologické fotografii, tak jak byla prezentována v Německu. Důležitý byl také vývoj regionální fotografie, která se stala důležitou součástí tvorby jednotlivých fotografických klubů.

Do vývoje této fotografie zasáhl i velký avantgardista Jaromír Funke, proto je jasné, že na ni nelze nahlížet jen jako na okrajový fotografický trend.

Dobovou inklinaci k zobrazování české krajiny podtrhuje i vzrůstající zájem o krajinomalbu. Na velkých výstavách českého umění, jako byl např. cyklus výstav - Národ svým výtvarným umělcům se krajinomalba objevuje v širokém zastoupení. Časopisy hojně prezentovaly práce Radovy, Rabasovy nebo Sedláčkovy. K české krajině se z Bretaně vrací také Jan Zrzavý, jehož melancholicky laděný hřbitov (obr. 247) nám může připomenout Sudkovy fotografie Malostranského hřbitova.

Velkou prezentací etnografické a vlastivědné fotografie byla výstava konaná r. 1940 v UPM v Praze s názvem „Fotografie ve službách cestovního ruchu“, kde byly pomocí fotografií prezentovány jednotlivé kraje protektorátu. Možnost cestování byla v této době samozřejmě velice omezená, proto tyto formy propagace krásy české krajiny měly svůj význam.

Stejně velký význam měla pro společnost fotografie Prahy, za protektorátu také velmi častá, která byla velkým pomníkem naší historie. Měla připomínat starobylost našich památek, důkazu národní existence a historie, která byla okupanty prezentována jako odedávna závislá na německém prostředí. Toto překrucování naší minulosti a zneužívání jejích velkých postav, jako byl např. sv. Václav bylo součástí systému, který měl zajistit postupnou germanizaci prostoru. Tyto fotografie a fotografické knihy hrály proto také svou úlohu v upevňování národního uvědomění.

Jiný přístup ke krajinářské fotografii můžeme nalézt u fotografů jako byl Eugen Wiškovský nebo Jan Lukas, kteří si programově hledali vlastní přístup, odlišný od čistě dokumentární fotografie. U Wiškovského se tak setkáváme s metaforickou krajinou, která je odrazem vnitřních asociačních pochodů autora, u Lukase je naopak krajina a lidé odrazem základních a všeobecně platných hodnot.

Zajímavé je, že Hlubočepy, které si za protektorátu oblíbil Wiškovský se objevují i ve výtvarném umění. Hlubočepské skály, v kterých bylo možno nalézt určitý prvek exotičnosti v rámci předměstské krajiny, které svým bizarním utvářením mohly suplovat pohledy z cizích krajin, najdeme např. u malíře V. V. Nováka (obr. 138) nebo K. Černého.

Krajina má mnoho tváří a stejně tak mnoho jich má krajinářská fotografie. Může se stát symbolem, stejně jako prostředkem přiblížení se k vnitřnímu světu fotografa, ale také prostředkem prezentace politických zájmů. V protektorátní fotografii jí patří naprosto zásadní

význam, který není možno přehlédnout, stejně tak jako tuto tendenci okleštit na pouhý únik k bezproblémovým tématům. Spolu s etnografickou fotografií je důležitou součástí obrazu doby, která nutila k velkým ústupkům.

5.2 Fotografie českého folkloru

Etnografická fotografie mapující národní zvyky, kroje a typy lidí žijících v různých regionech protektorátu, je důležitou součástí dobových tendencí. Měly jednak uklidnit obyvatelstvo, že jejich národní zvyky zůstaly zachovány, ale také že na vesnici se jen nepracuje, ale také zpívá a hoduje. Nelze však přímo mluvit o zneužití poptávky po takto laděných fotografiích využívaných k propagandě. Jednalo se spíše o jedno z dalších únikových témat

Dobové časopisy velice často otiskovaly fotografie z nejrůznějších folklórních slavností, jako byly svatby, poutě nebo různé regionální zvyklosti.

V období okupace se konalo také několik velkých výstav s touto tematikou.

V dubnu a květnu r. 1943 probíhá v Uměleckoprůmyslovém muzeu výstava Oldřicha Straky^{1/} „Moravské Slovácko“. Fotografie z této výstavy se objevují v mnoha dobových časopisech a to jak na titulních stranách tak jako ilustrace reportáží. Právě tento typ fotografie splňoval všechny požadavky doby - byl veselý, tematicky přijatelný, ukazoval zachovávání národních tradic a uspokojoval dobovou poptávku, která si žádala taková témata, která by jim pomohla uniknout z protektorátní reality.

Straka v letech 1938-45 pracoval pro firmu Baťa ve Zlíně, měl to tedy k moravskému folklóru, který mu učaroval, velmi blízko. Snažil se zobrazit život místního lidu ze všech stran. Proto u něj nalezneme jásavý tanec v pestrobarevných krojích, lidové slavnosti i těžkou práci. Snaží se tedy hledat i odvrácenou stranu oné krojované nádhery, kterou prezentují časopisy jako téměř jediný pohled na život na venkově.

Straka je také autorem fotografií knihy „Hornácko ve zpěvu, hudbě a tanci“^{2/} (1942), která je věnována lidovým písním a muzikantům z tohoto kraje.

Strakovy fotografie, které se objevovaly v časopisech většinou představují fotografie

^{1/} K tvorbě Oldřicha Straky více in: Václav Chochola, Očima i objektivem. *Fotografie XXV.*, 1981, č. 2, s. 53-65 - Vladimír Remeš, Zapomenuté svědectví Oldřicha Straky. *Československá fotografie XXIX*, 1978, č. 8, s. 356

^{2/} Oldřich Straka, *Hornácko ve zpěvu, hudbě a tanci*. Praha 1942

efektních krojovaných slavností nebo lidových zvyků. Reportáže, které ilustrují mají povzbuzovat národní hrdost prezentací naší lidové kultury. Takový je i článek „Radost z tance v časopise Salon ilustrovaný fotografiemi Oldřicha Straky, kde se dočteme „...*taneční veselí na Moravském Slovácku, ze skutečného projevu naší národní síly a radosti ze života*.“^[3]

Podobně frekventované byly v českých časopisech (především v časopise Salon) snímky Ferdinanda Bučiny, (obr. 111-119) které najdeme v jeho knize *Lidé z Javorníka* (1941)^[4]. Jedná se opět o fotografie svérázných lidových typů, ale také idealizovaného života na vesnici. Není tedy divu, že byly tyto snímky v dobových časopisech tolik oblíbené. Jde v podstatě o knihu, která má podat svědectví o lidu, jeho zvycích a historii, proto je každý ze snímků opatřen komentářem. Přístup Ferdinanda Bučiny k danému tématu je podobný, jako u, za protektorátu oblíbeného, malíře Joži Uprky.

Obrazové publikace tohoto typu byly zřejmě velmi oblíbené, jelikož byly vydávány i v době, kdy rozhodně nebylo obyvatelstvo dostatečně hmotně zaopatřeno a peněz tedy nebylo nazbyt. Přesto byly tištěny kvalitním hlubotiskem a jejich cena tedy nebyla nijak nízká (např. kniha „*Lidé z Javorníka*“ stála 120 Kč a *Hornácko* 150 Kč. Pro srovnání - cena 1kg mouky byla r. 1939 stanovena na 20 Kč). Ve společnosti mohly hrát roli vizuální útěchy.

Pro srovnání bych uvedla příklad fotografie, která byla svým přístupem naprostým protikladem Bučinových nebo Strakových fotografií. Ještě před válkou vytvořil Jaromír Funke cyklus fotografií z Podkarpatské Rusi (1937-1938), kde dovedně využíval nevšedních výřezů a diagonálních kompozic. Právě na tomto cyklu můžeme dobře vidět jak pracuje s daným tématem - tedy národopisnou fotografií, fotograf, který je poučen vývojem předválečné avantgardní fotografie. Nesnaží se vyhledávat malebná témata a nádheru vyšíváných krojů, snaží se najít ráz kraje vepsaný lidem do tváře. Ať už jsou to děvčata klábosící u okna nebo starý žebrák prosící o svou almužnu, v jejich tváři se zračí drsný život, ale také svoboda prostého bytí. Nejde mu o popisnost a idealizaci, kterou později najdeme u Straky a Bučiny, kteří pracovali již za jiných podmínek, kdy doba si žádala svá vlastní témata. Funke byl vždy o několik kroků napřed, proto jeho fotografie cikánských dětí z tohoto cyklu nám může daleko více připomínat Koudelkovy snímky z cikánských osad než sociální fotografii předválečného období nebo idealizaci období válečného.

^[3] Oldřich Straka, Radost z tance *Salon* XVIII, 1939, č.10, s 8-9.

^[4] Ferdinand Bučina, *Lidé z Javorníka*. Praha 1941

5.3 Vlastivědná fotografie a Svaz českých fotografů amatérů

Rostoucí zájem o vlastivědnou fotografii zaznamenal samozřejmě také Svaz českých fotografů amatérů. V časopisech Fotografie a Fotografický obzor vyšlo několik článků věnovaných tématu krajiny. Tato tendence je, ale vidět především v ročenkách, které svaz vydával.

- Ročenka české fotografie (vydává Svaz českých klubů fotografů amatérů) „Země česká, domov můj“ z r. 1940, s úvodní statí Jaromíra Funkeho „Fotografujte domov“ a Karla Jičínského „My - budoucím“.
- Ročenka z r. 1942 „Památky Čech a Moravy“ s úvodem Zdeňka Wirtha

Tyto ročenky jsou svým obsahem naprosto typické pro dobu svého vzniku. Zatímco v předešlých letech byly skutečnou mozaikou témat i přístupů, nyní jsou silně monotematické a snímky v podstatě velmi konvenční. Již nešlo o experimentování s fotografickou kompozicí, světlem a motivy, do popředí se dostává zájem o co nejvěrnější zobrazení české krajiny nebo památek naší národní minulosti.

Podle Funkeho se má fotograf soustředit na zobrazování svého bezprostředního okolí, které je mu důvěrně blízké a ke kterému má určitý vztah^{/5/}. Jde tedy spíše o propagaci regionální fotografie, hledání specifika určitého místa. Snaha po vytvoření jakési obrázkové kroniky je samozřejmě dána strachem a nejistotou o budoucnost nejen člověka, ale i prostředí ve kterém žije, který doba vzbuzovala. Požadavek utváření fotografických archivů a kronik, jako svědků ubíhajícího času, se objevuje i u Karla Jičínského: „*Jsmo obklopeni spoustou věcí a zjevů dnes všedních a lhostejných, nevíme však, čím budou pro doby budoucí. Když již vynález a pokrok fotografie umožňuje, abychom poměrně velmi snadně zachytili úplný obraz naší doby, hospodařme dobře a účelně se svěřenou hřívnou, nezakopávejme ji*“^{/6/}. Jičínský také přímo vyzývá kluby, aby vybíraly nejlepší fotografie svých členů a vytvářely regionální archivy.

Obava o osud vlasti měla samozřejmě velký podíl na vzrůstající oblibě vlasteneckých motivů. Např. v ročence věnované našim památkám je i několik fotografií stránek knih - např. Komenského „Labyrintu světa“ nebo Husitského kancionálu, zde již dle mého názoru nešlo o fotografii jako takovou ale spíše o posílení národního sebevědomí nepřímým poukázáním na velké zjevy naší slavné minulosti.

^{/5/} Jaromír Funke, Fotografujte domov in: *Česká fotografie 1940 - Země česká, domov můj*. Praha 1940, s. 11-13

^{/6/} Karel Jičínský, My - budoucím. in: *Česká fotografie 1940 - Země česká, domov můj*. Praha 1940, s. 10-13

Wirth v úvodu této ročenky píše: „*Tento všelidský význam památek zúžuje se pak v rámci každé národní kultury na bezprostřední vztahy k národu, k jeho minulosti, jeho vynikajícím osobnostem, k událostem z jeho dějin, k jeho umění a vědě. V tomto pojetí má každý národ a v něm i každá společenská vrstva své památky, jichž cena stoupá v domácím prostředí proti prostředí cizímu. I příroda stoupá ve své ceně, pokud je spojena úzkými vztahy s národem a jeho kulturou*“^{/7/}.

Vlastivědná fotografie se tedy stává v podstatě vlasteneckou povinností každého fotografa.

Kromě těchto ročenek, se krajinářské a etnografické fotografii věnovaly i fotografické časopisy. Ve Fotografickém obzoru se, kromě již zmiňovaných Funkeho a Wiškovského příspěvků, objevují i články Karla Jičínského - „Vlastivědná fotografie: Co fotografovati?“ a „Vlastivědná fotografie: Jak fotografovati?“. Jejich hlavním úkolem je povzbudit amatérské fotografy v jejich práci a zároveň jim dát stručný návod - jak na to.

Pokud se ptáme co fotografovati, Jičínský nás nabádá, že „*již kraj, jeho přírodní ráz a zvláštnosti poskytují fotografii celou záplavu temat: charakteristické snímky horstev, vrchů, kopců a rovin, blat, potoků...*“^{/8/}.

Jedná se tedy o vymezení témat, kterými by se měl fotograf, pokud se chce věnovat vlastivědné fotografii, zabývat. Soustředit by se měl na ráz krajiny, ale také města nebo vesnici, kde by kromě celkových pohledů měl hledat i zajímavé detailní záběry. Samozřejmě součástí tohoto druhu fotografie je tzv. „lidopis“, jehož součástí je „*kraj, jeho ráz a zvláštnosti, dějiny a osídlení, obyvatelstvo, jeho charakter a řeč, hmotná, sociální a duchovní kultura lidu. Je to tedy úplný popis prostředí i lidu, který v něm žije, jak v něm žije, popis se všemi podrobnostmi věcí a zjevů všedních i mimořádných, hmotných i duchovních*“^{/9/}. Fotograf si má všimnat především lidového umění, oděvu, práce, zvyků, církevních obyčejů a slavností apod. Tyto fotografie mají sloužit jako obrazová kronika budoucím generacím. Při své práci se má soustředit na technickou dokonalost a naprostou srozumitelnost. „*Vkusnost a dobrý obrazový účín jen zvyšují účín informativní, poněvadž činí fotografii srozumitelnější a zajímavější. Esthetická stránka nesmí býti nadřaděna popisné schopnosti snímku, smí ji jenom zvyšovati. V tom se liší požadavky pracovníka vlastivědného od - bohužel- stále ještě běžných požadavků pracovníka fotografického...Ať fotografujeme člověka*

^{/7/} Zdeněk Wirth, Naše památky in: *Česká fotografie 1942 - Památky Čech a Moravy*. Praha 1942, s. 5-7

^{/8/} Karel Jičínský, Vlastivědná fotografie - co fotografovati. *Fotografický obzor* LI, 1943, č.2, s. 34-35

^{/9/} Tamtéž

v jakémkoli úboru, dbejme, aby byl v prostředí, pro které oblečený šat je vhodný, a aby byl zachycen člověk živý, ne fascinovaný a ne ve ztrnulém pozoru.“^{/10/}

Podobně se vyjadřuje i autor recenze výstavy „Sobotecko“, když radí jak připravovat výstavu regionálních fotografií. *„Především, než se pustíme do fotografování, je nutno si prostudovati historii kraje, vyposlechnouti starší současníky, navštívit kronikáře obce, který nám jistě ochotně vyjde vstříc, zvláště uslyší-li, že chceme propagovati jeho lásku, jeho domovinu. Máme-li objevitelského ducha, najdeme si ještě sami objekty, jež stojí za ukázání. Ať už je to poloha krajiny, útvar půdy, zvláštnost květeny... Zkrátka všechno to, co s člověkem souvisí, v čem žije a co mu bude v nejmenším případě poskytovat důvod k vzpomínání.“*^{/11/}

Ve své době byla etnografická a vlastivědná fotografie důležitou součástí záchrany, ze všech stran ohrožovaného, národního dědictví. Měla neustále připomínat bohatost našich tradic a nutnost je udržovat i v rámci ztížených protektorátních podmínek. Fotografické kroniky tak měly být vytvářeny také jako svědectví nastupujícím generacím pro případ, že by naše kultura zanikla. Tyto obavy také vyplývaly z neustále narůstajících ambicí poněmčit český národ a definitivně řešit tzv. „českou otázku“, které se objevily především po nástupu říšského protektora R. Heydricha do funkce.

To, jak by měly fotografické archivy vypadat nám může dokumentovat soubor fotografií Čechy a Morava od Karla Hájka, který byl sestaven do tří portfolií - I. Kroje - lidové typy, II. Krajiny a III. Selská stavení (fotografie mají na zadní straně vždy razítko „foto K. Hájek“). Jsou to jednotlivé fotografie uložené v papírových deskách, které se nacházejí v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Není zde uvedeno v kterém roce byly vytvořeny, ale podle dvojjazyčných názvů, které můžeme nalézt na některých snímcích, lze usuzovat, že alespoň část byla vytvořena za protektorátu, případně po zabrání Sudet. Na zadní straně fotografií můžeme číst: „věnováno A. Hrubým, předsedou české zemědělské rady“. Adolf Hrubý byl v období protektorátu ministrem zemědělství, předsedou české zemědělské rady byl v letech 1938-39. Proto je datace jednotlivých fotografií značně nejasná.

Tyto fotografie jsou skutečnými etnografickými studiemi českého folkloru. V části věnované krojům a lidovým typům najdeme dva druhy záběrů. Jednak portrétní studie lidí v krojích, ale také živé fotografie zobrazující lidové slavnosti, všední život a práci (především oblíbené

^{/10/} Karel Jičínský, Vlastivědná fotografie - jak fotografovat. *Fotografický obzor* LI, 1943, č. 5, s.98-99

^{/11/} Výstava Sobotecka a Lukas v D40. *Foto XXVII*, 1940, č. 6, s.82-84

žně). Přesto, že je zde přítomna jistá dobová idealizace života na vesnici (objevují se zde i snímky, které nemají daleko k fotografiím z Pestrého týdne s propagandistickým vyzněním), je z jeho fotografií patrné nakolik ovládal práci s lidmi, které fotografoval v jejich přirozeném prostředí a při běžných činnostech. Fotografie z tohoto portfolia tvoří nejsourodější celek a jsou také nejkvalitnější. V části II. a III. nalezneme tématické nesrovnalosti (fotografie božích muk a kapliček jsou zařazeny v obou částech, ve svazku Selská stavení najdeme např. fotografie pobíhajících koní ...), ale také několik technicky naprosto nezvládnutých snímků. Některé z fotografií byly publikovány také na stránkách Pestrého týdne (např. v 1940/30 - Táborsko - z kraje božích muk).

5.4 Země a lidé - Jan Lukas

Lukas nejprve vystavoval se skupinou 7 v říjnu v Topičově salonu (1939), ale vzhledem k tomu, že se brzy rozpadla (1939 - 1941), vydal se na samostatnou dráhu. Již od počátku vzbuzovaly jeho výstavy poměrně velký ohlas, protože mezi výstavami amatérů značně vyčníval. Ačkoliv tematikou zapadá do okruhu etnografické fotografie, provedení má poněkud odlišný charakter. V časopise Foto dokonce vyšla recenze jeho fotografií vystavených v D 40, srovnávaná s výstavou s názvem „Sobotecko“ fotografů J. Bureše a J. Kuchaře. Bureš a Kuchař podle autora recenze „...naznačují cestu k vlastivědné fotografii a dávají nám nahlédnouti do svého rodného kraje...Výstava budí dojem, jako by byla sebrána náhodně z negativů, pořízených při nedělních procházkách“^{12/} a jsou dokumentem, který pouze ukazuje obsah svého názvu.

Oproti tomu Lukas tvoří fotografie, které „...šíří a přenášejí na nás výboje a vyvolávají v nás obdobné dojmy, jako harmonický tón v rozechvělé muzikální duši“^{13/}. Toto srovnání je dobrým úvodem pro tvorbu Jana Lukase, která se, svým lyrickým vyzněním naprosto zásadně lišila od běžné vlastivědné fotografie.

Výstava Země a lidé^{14/} (obr. 120-126) byla první velká tematická výstava Jana Lukase. Svým názvem v nás může vzbuzovat dojem, že se jedná o výstavu podobného vyznění jako bylo např. Strakovo „Moravské Slovácko“. Lukas však hledá k vlastivědné fotografii naprosto jiný přístup. Jak uvedl v úvodu k výstavě Přemysl Koblic: „*Nejde o vnější formu, jde o jasné znázornění*“

^{12/} Cit. v pozn. 11

^{13/} Cit. v pozn. 11

^{14/} Výstava Země a lidé se konala v Síni dobré fotografie v Praze r. 1940. Kniha Země a lidé vyšla po válce - Jan Lukas (úvod Jan Drda), *Země a lidé*. Praha 1946

vnitřní souvislosti věcí, v pravdivém a realistickém smyslu skutečnosti.“^{/15/} Vnější forma se tak stává pouze výsledkem hledání duše zobrazovaného. Proto se tak často u Lukasových fotografií setkáme s fotografiemi téměř melancholického charakteru. Vracel se k základním hodnotám lidského života jako byly vztah k půdě, dětem a práci. Hledal nový obraz lidského údělu, který spatřoval v prostém, ale čistém životě. Tvorba Jana Lukase se cíleně odvrací od modernismu a přiklání se na stranu humanismu, jehož principy jsou neustále ohrožovány. Jedinou jistotou člověka je práce, jeho obživa vychází z přírody a přes všechny vnější okolnosti je pevně spjat s půdou. Fotografií, která jednak dobře ilustruje Lukasův přístup, ale zároveň se stává střetem dvou realit - války a prostého života, je obraz zemědělce brousícího kosu u zbořené pevnosti.

Jan Drda charakterizuje Lukasovy fotografie jako „...obrázky plné teskné lyričnosti nebo tvrdého pathosu práce, obrázky krajin, z nichž cítíš i jejich duši, snímky dětí, které jsou samy o sobě malou básní“^{/16/}

Základem tohoto přístupu je již samotné generační zařazení Jana Lukase do okruhu skupiny 7 v říjnu, které v zásadě udávalo směr jeho pozdějšího zaměření. Teoretikem skupiny byl Pavel Kropáček, který její program vyjádřil takto „*Jde o nový nástup subjektivnosti, vyznávání osobních nálad, lyrických i melancholických stavů duše. Každý umělec musí stavět na mravních jistotách své současnosti - a žijeme dnes v říjnu 1939, v době, kdy zbývá vlastně jediná nepochybná jistota - víra v člověka*“.^{/17/}

Krise humanity v období 2. světové války způsobila také zájem o prostou podstatu lidského bytí. Člověk ocitnuv se v mezní situaci se vrací k základním životním hodnotám. Toto společenské a filosofické klima dobře popsal Miroslav Petříček v úvodu k pátému dílu Dějin českého výtvarného umění^{/18/}. Tvorba Jana Lukase je tedy dalším svědectvím o své době. Nejde mu o vlastivědné zachycení místa, krajů ani slavností, ale o zachycení „...reálného smyslu věci samotné“^{/19/} tedy také jeho duchovní podstaty

^{/15/} Přemysl Koblic, cit. in: Jan Lukas - Země a lidé. Foto XXVII, 1940, č.3, s. 34-36

^{/16/} Jan Drda in: Jan Lukas, *Země a lidé*. Praha 1946

^{/17/} Pavel Kropáček, cit. in: Jiří Kotalík, *Karel Souček*. Praha 1983. Kapitola Nástup generace, s. 7-19

^{/18/} Miroslav Petříček, Svědectví o krizi moderního světa in: *Dějiny českého výtvarného umění 1939-1958*. Praha 2005, s.11-17

^{/19/} Cit. v pozn. 16

5.5 Eugen Wiškovský^{/20/} a krajina jako metafora

V období protektorátu vznikly také nejznámější krajiny Eugena Wiškovského. Po zájmu o industriální objekty přichází zájem o přírodu, která se pro něj stává jednak tématem vhodným pro vyjádření subjektivních pocitů, ale na druhé straně se také snaží zhodnotit poznatky nové věcnosti - zájem o povrch, strukturu a tvar. Měl svá oblíbená místa, kam se neustále vracel - bylo to především Prokopské údolí, skály v Hlubočepích a statek Šalamounka. Na těchto místech fotografoval již před válkou např. Ehm, který má snímky Hlubočepských skal i Šalamounky (obr. 137) nebo Jeníček u něhož nalezneme fotografie Hlubočepských skal a jezírka. Nejednalo se tedy o přírodu venkovského charakteru, ale o příměstskou krajinu, ve které je stále cítit přítomnost člověka a jeho zásahů. Tato krajina má svůj naprosto specifický charakter - za zvládnutými lány obilí se tyčí kouřící tovární komíny, na obzoru můžeme vidět rozlehlé pražské periferie, za mohutnou skálou se do mlhy halí Barrandovské terasy. Tyto fotografie jsou pohledem na pražskou periferii z opačného břehu, než jak na ni hleděli např. umělci Skupiny 42. Je to místo, kde Wiškovský hledal v krajinných útvarech svá metaforická vyjádření vlastních pocitů. Nejznámější je snímek „Katastrofa“ (obr. 128), který zároveň dokáže nejlépe ilustrovat jeho názor na fotografovanou krajinu, který vyjádřil v článku Tvar a motiv^{/21/}.

Tato stať je v podstatě jakýmsi programovým vyjádřením týkající se specifické Wiškovského krajiny.

Zdůrazňuje zde funkci motivu jako „určitého citového zaměření ke skutečnosti“^{/22/}. Dobrá fotografie je pro něj „zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti“^{/23/}. Úkolem fotografa je obrazové dobrodružství vytvořit a to tak, že obsahovou nevšednost kombinuje s tím, že taková fotografie zobrazuje stoprocentní skutečnost (k tomu dopomáhá realistická fotografická technika). Konflikt těchto dvou momentů je pro fotografii a její motiv naprosto zásadní - „neboť jenom reálná nevšednost je překvapivá“^{/24/}. Pro diváka je důležité, aby zcela

^{/20/} Dílu E. Wiškovského se věnuje: Anna Fárová, *Eugen Wiškovský*. Praha 1964 – Jaroslav Anděl, Teoretické přístupy a interpretace. *Československá fotografie XXV*, 1974, č.1, s.6 – Jaroslav Anděl, Teoretické přístupy a interpretace. *Československá fotografie XXV*, 1974, č. 2, s.56 – Vladimír Birgus, *Eugen Wiškovský*. Praha 2005

^{/21/} Eugen Wiškovský, Tvar a motiv. *Fotografický obzor XLVIII*, 1940, č. 10, s. 109-113

^{/22/} Tamtéž

^{/23/} Tamtéž

^{/24/} Tamtéž

jednoznačně rozeznal ve fotografii zobrazovanou realitu, kterou zná ze své zrakové zkušenosti, protože jenom tak může ocenit míru rozdílnosti fotografického vidění. „*Sebekrásnější fotografie ho neuspokojí, nezdaří-li se mu to. Zůstane jen nepříjemný pocit cizosti*“^{/25/}. Specifikum fotografického vidění tedy dokáže ze snímku statku se slehlým obilím vytvořit potápějící se loď v bouři („Katastrofa“), ze zvlněného terénu, lemovaného cestou prapor vlající nad městem („Prapor“ – obr. 134) a obdělaná políčka zvláštního tvaru nám můžou evokovat ženské torzo („Krajina u Prahy“ – obr. 132). Dokáže tak diváka na moment znejistit a dopřát mu právě onen moment dobrodružství z nevšedního pohledu na naprosto všední motiv. Na krajinu, kterou již tolikrát procházel a přesto si nevšiml jejího tajemství.

Objevuje se zde i definice toho, co nazývá Wiškovský motivem - „...*případ skutečné zrakové neobvyklosti, kterou lze fotograficky izolovati a tím stupňovati k dojmu překvapivosti na pozadí naproste reálnosti, vytvořeném dobře podanou strukturou*“^{/26/}. Svým způsobem zde tedy nepřímo vstupuje na pole surrealistické fotografie (podobně jako Funke), která právě s takovými překvapivými momenty pracuje. Avšak pro Wiškovského, který pracuje s čistě fotografickým viděním, je přeci jen tato nevšednost poněkud odlišná od té typicky surrealistické. Vychází především ze zrakové zkušenosti, z vnější, smyslové stránky dojmu, kdy tento moment překvapivého tvoří - mnohost (např. velké množství racků sedících na ledě, velké zástupy lidí.), opakování stejného prvku (např. řady topolů...), geometrický prvek v přírodě (např. kužel kopce...), pohyb ve statické fotografii (křivky a linie - např. vrstevnice nebo cesty...) a jako poslední uvádí tvarovou vyhraněnost nebo dominanci prvku (např. bizarní konfigurace terénu...). Mimo jiné se zde opírá, jak uvádí, také o teorii tvarové psychologie. Nejčastěji se u Wiškovského setkáme s nejrůznějšími křivkami a liniemi, jeho oblíbené zvlněné terény v nás občas vyvolávají až pocit mořské nemoci. Krajina se jakoby stále vlní a přelévá. Protipólem těchto krajin jsou staticky působící skály, jejichž výtvarná hodnota je ve struktuře povrchu a zdůraznění monumentálnosti přírodního útvaru.

Jiným případem je vznik „odlišnosti“ z „*určitých možností fotografické aparatury nebo techniky*“^{/27/}. Patří sem především - využití perspektivního zkreslení, velikost, změna valérů pomocí filtrů, záběr z nadhledu nebo podhledu, momentka. Zde je tedy vidět nakolik se teoretické uvažování fotografa liší od výtvarných teorií, které pracují s podobnými pojmy, a proč se tedy tito fotografové bránili zařazení do proudu surrealistické fotografie.

^{/25/} Cit. v pozn.21

^{/26/} Tamtéž

^{/27/} Tamtéž

Zajímavé je, že tuto fotografii, založenou na zdůraznění „motivu“ nazývá stejně jako Funke fotografií „emoční“. V rámci této emoční fotografie nalézá dva způsoby jak vytvářet motiv: Prvním je tzv. „metaforická fotografie“, kde *„záleží na tom, že záběrem je zdůrazněna podobnost zobrazeného objektu s objektem jiným, který je však typickým pramenem citu, jež fotografie má vyvolat. Zdůrazněním této podobnosti se evokační síla námětu zvyšuje“*^{/28/}. Tato metaforická fotografie je pro Wiškovského, především válečnou tvorbu, naprosto typická. Druhým způsobem vytvoření motivu závisí na konfrontaci takových prvků *„že z jejich spojení vyplyne smysl, v němž si nějak odporují“*^{/29/}, výsledný obraz má mít tak symbolický smysl. Silně symbolické vyznění má právě fotografie „Katastrofa“ nebo „Stín“ (obr. 127), kde výrazně znepokojivý motiv stínu, se jako neviditelný fantom chystá uchvátit na obzoru se krčící statek.

Wiškovský měl k vyjadřování se pomocí, především tvarové metafory, blízko i před válkou. Nejslavnějším takovým snímkem, kde je pomocí specifika fotografického média, potlačen původní význam fotografovaného, je „Měsíční krajina“ (tedy opět variace na téma krajina). Využívá zde nezvyklé kompozice z límců, které se pod dramatickým osvětlením stávají pustou krajinou.

Později Wiškovský o své práci řekl: *„V dobré fotografii se myšlenka nepřeměňuje v tvar. A toto proměnění je vlastní podstatou výtvarné fotografie. Transfigurační ne však defigurace skutečnosti. Transfigurace, tj. oproštění, očištění skutečnosti od všeho zbytečného a nevhodného, co by defigurovalo obraz naší myšlenky, neboť koneckonců motivy neexistují mimo nás. A tajemné kouzlo fotografovy práce neleží v černém přísvitu temné komory, nýbrž právě v tomto proměnění, které jsme dovedli vyvolat na tváři skutečnosti.“*^{/30/}

^{/28/} Cit. v pozn. 21

^{/29/} Tamtéž

^{/30/} Anna Fárová, Imaginární rozhovor s E. Wiškovským. *Československá fotografie* XV, 1964, č. 5., s.150

5.6 Krajina Jaromíra Funkeho^{/31/}

Stejně jako pro Wiškovského, stává se také pro Funkeho krajina jedním z velkých témat v období protektorátu. Funkeho teorie krajinářské fotografie je velmi podobná Wiškovského, o čemž se můžeme přesvědčit ve statí Fotografovaná krajina^{/32/}, která vyšla ve Fotografickém obzoru v r. 1940.

V krajině je vždy nutné hledat úsek, který by byl typickým pro celý kraj, fotografie pak přestává být pouhým dokumentem, ale stává se i projevem „*vyhraněného fotograficky estetického názoru*“^{/33/}. Za nejpodstatnější považuje terén, osvětlení, prostor a atmosféru (která nesmí být hlavním elementem, ale musí pouze podtrhovat ráz krajiny), naopak za podružnější považuje důraz na oblohu. Vedle hledání rázu krajiny, je důležité najít hlavní motiv, který je nutné izolovat od podřadností a to prostřednictvím dokonalé znalosti fotografické komposice. Při hledání nejlepšího záběru se musí fotograf oprostit od zákonitostí, které platí ve výtvarném umění, proto Funke vždy zdůrazňuje, že fotografické vidění je natolik specifické, že pro něj platí naprosto jiná pravidla „...*fotografie nepodléhá kázni ani řádu výtvarného projevu*“^{/34/}. Fotografie je samostatným odvětvím, naprosto odlišným od jiných uměleckých projevů.

„*Fotografie zůstává vždy fotografií, ačkoliv fotograf se může a má poučovat na výtvarných dílech, aby svoje fotografické chápání zостřil, zbystril, vyciseloval a citově usměrnil.*“^{/35/}

Objevují se zde názory, které rozvinul Eugen Wiškovský, jako např. hledání neobvyklosti v krajině, které je závislé na osobní fantasmii (jako příklad uvádí rytmické opakování linií). Tento nový typ krajiny ve své obrazové mnohosti vzbuzuje v „*kultivovaném divákovi dojmy, jsoucí sto probuditi lidskou fantasmii k výkyvu okouzlení*“^{/36/}, využívající při tom evokační metafory (tento přístup ke krajině jako metafoře nejlépe dokumentují fotografie Eugena Wiškovského).

Funke nejčastěji fotografoval krajinu kolem Kolína a Loun a podobně jako u Wiškovského, setkáme se zde s četnými civilizačními motivy. Krajina je poznamenána existencí člověka (dráty elektrického vedení, továrny, silnice...), který v ní žije a tím jí vtiskuje specifický

^{/31/} K Funkeho dílu především: Ludvík Souček, *Jaromír Funke*. Praha 1970 – Lubomír Linhart, *Jaromír Funke*. Praha 1960 – Antonín Dufek, *Jaromír Funke*. Praha 2005 – Antonín Dufek, *Jaromír Funke- průkopník fotografické avantgardy*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1996

^{/32/} Jaromír Funke, *Fotografovaná krajina. Fotografický obzor XLVIII*, 1940, č.6, s. 61-63

^{/33/} Tamtéž

^{/34/} Tamtéž

^{/35/} Tamtéž

^{/36/} Tamtéž

charakter. Nebojí se dokonce použít motiv elektrických drátů, které diagonálně přetínají celou plochu fotografie („Lounská krajina - Ve středohoří“, 1940 – obr.136). Často se tedy setkáme i u jeho krajinářské fotografie s využitím poznatků z předválečné konstruktivistické kompozice. Její tvář krajiny hledá ve zvlněných terénech, klikatících se cestách nebo v kontrastech, které vytvářejí různé struktury krajinných útvarů nebo barevné odstíny.

Snímky z okolí Loun a Kutné hory vytvářel Funke ve stejném období jako fotografie těchto měst. Louny fotografoval od r. 1940 na objednávku představitelů města - „*prof. Funke byl požádán o zhotovení asi 60 obrazů dle předložených ukázek*“³⁷

Fotografie Funkeho cyklů byly také v místě svého vzniku vystavovány:

11-18.5: výstava Louny ve fotografii na radnici v Lounech

V Kolíně zpracovával především zakázky pro místní elektrárnu a Literární a umělecké sbírky města Kolína.^{38/}

14.2.-7.3.: v Kolíně výstava Chrám sv. Bartoloměje ve fotografiích prof. Funkeho.

Naprostým protipólem Funkeho krajin, byly krajiny v podání Karla Ludwiga, který, ačkoliv se věnoval především portrétní fotografii, svým osobitým způsobem zasáhl i do tohoto žánru. Na rozdíl od Funkeho se zde objevuje zájem o atmosferické změny v přírodě a jejich vliv na celkový dojem z fotografované krajiny, jde tedy o téměř impresionistický přístup (obr. 10-14). Hledání dramatu přírodního dění, přírodních zákonitostí, které utvářejí atmosféru krajiny bylo pro Ludwiga na rozdíl od Funkeho hlavním bodem zájmu. Funke považoval za chybné či dokonce zpátečnické pokud se atmosféra fotografované krajiny stala ústředním tématem snímku, Ludwig naopak na ni kladl velký důraz, dalo by se říci že byla pro skutečným důvodem k fotografování krajiny (o tom svědčí také fakt, že obloha, mraky nebo mlžný opar tvoří většinu z plochy snímku) - vyznění těchto snímků podtrhují i názvy jako např. „Březnová nálada“ nebo „Jitro a soumrak“. Jeho krajiny působí téměř nadpozemsky, není v nich většinou žádný náznak, že ji obývá člověk a pokud ano jedná se většinou o nepatrné vesnické stavení krčící se nenápadně v rohu. U Ludwiga nenalezneme také žádný zájem o zobrazení rázu krajiny, struktury terénu nebo nějakého výrazného krajinného motivu, jde mu vždy jen o vyvolání určitého dojmu, v čemž se naprosto zásadně liší od Funkeho i Wiškovského (ačkoliv Wiškovský má fotografii s názvem „Imprese“ (obr.131), tak i zde najdeme jako hlavní motiv spíše vlnící se krajinnou strukturu dokreslenou tajemným světlem soumraku).

^{37/} Antonín Dufek., *Jaromír Funke- průkopník fotografické avantgardy*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1996, s.74

^{38/} Většina těchto fotografií byla publikována in: Petr Den, *Jaromír Funke., Pětkrát Kolín - Můj Kolín*. Praha 1947

5.7 Prales v Beskydech – Rudolf Janda

Pobyt na Podkarpatské Rusi inspiroval Jaromíra Funkeho ve 30. letech k vytvoření cyklu Pralesy - k zobrazení obrovské vegetativní síly, spleti stromů a rostlin, které působí jakoby člověka každou chvíli mohly pohltnout. Na rozdíl od krajin z okolí Loun a Kolína se jedná o přírodu bez jakéhokoli lidského zásahu, přírodu která si žije vlastním životem a mění se podle svých vlastních zákonitostí a člověk si zde připadá téměř nepatřičně. Krajinou podobného typu byl později okouzlen i Josef Sudek, když od 50. let vytvářel v Beskydech cyklus Zmizelé sochy - procházka po Mionší.

Zájem o prales v Beskydech nebyl ojedinělou záležitostí. Již r. 1943 vyšla kniha Rudolfa Jandy „Prales v Beskydách“^{/39/} (obr. 157-162). Jde opět o velmi nákladnou publikaci s kvalitními fotografiemi. Tyto fotografie jsou doplňovány úryvky z básní českých básníků, což podtrhuje melancholii těchto snímků. Janda byl amatérem, který se soustředil na regionální fotografii, tedy přesně podle Funkova požadavku, fotografoval místa, která mu byla nejbližší a která důvěrně znal. Cyklus z beskydského pralesa vytvořil během svých četných pobytů na místní lovecké chatě. V textové části se z lásky k tomuto místu téměř básnický vyznává, hledá poměr tohoto samostatně žijícího organismu k člověku a jeho existenci, vyvolává v něm nejrůznější představy „...jež pramení z dřívějších prožitků a doplňují v naší mysli obraz pralesa: Různotvárná, samovolná tvůrčí síla. Stárí. Odolnost, statečnost. Ztepilost a přirozená krása. Hojnost téměř hýřivá. Neporovnatelná hutnost. Soudržnost. Lhostejnost k lidským osudům“^{/40/}.

Příroda se stává nositelem pocitů bezvýznamnosti vlastního bytí, vše, co člověk vykonal a prožil se zdá zbytečné „...všechno tu mizí a ve styku s něčím, co trvá od věků do věků, ustupuje pocitu relativity a téměř bezvýznamnosti lidského konání...prales je dílem a součástí řádu přírody a tím nějak účasten nekonečna a absolutna a nezávisí na řádu, jež si vytvořil člověk“^{/41/}. Nejedná se tedy o klasickou regionální fotografii, jak byla prezentována kluby. Janda se snaží vystihnout prales jako místo rozjímání nad vlastní podstatou bytí, dává mu vyšší filosofický rozměr. Pocit nadvlády vegetativních sil se v protektorátní fotografii objevuje také v surrealistické fotografii, kde jsou s oblibou zobrazovány hřbitovy a sochy pohlcované přírodou. V těchto motivech bychom mohli hledat tutéž myšlenku, neboť i v pralese je na každém kroku přítomna myšlenka zániku jednoho organismu, který je nutný

^{/39/} Rudolf Janda, *Prales v Beskydách*. Praha 1943

^{/40/} Tamtéž, nestr.

^{/41/} Tamtéž

pro vznik nového. Časté fotografie mrtvých stromů, povalujících se pahýlů a tlejících kmenů jsou poukazem na moment pomíjivosti všeho živého, ale i tento moment může vytvořit něco krásného - stejné motivy najdeme také u Sudkových Zmizelých soch (obr. 155,156).

Rudolf Janda se dokonce v Beskydách se Sudkem jednou setkal a z tohoto setkání vznikla Jandova fotografie Josefa Sudka v přítmí lovecké chaty. Jejich přístup k pralesu byl ale odlišný. Dobře to popisuje ve svých vzpomínkách amatérský fotograf Petr Helbich, který oba znal a pozoroval je při fotografování v Beskydech: *„Dva světy v jediném světě: Janda a Sudek... Pro Jandu je den příliš krátký. Je stále co zmeškat, co minout, kam se včas nedostavit. Sudek v sobě dá času uzrát. Prospí první půli dne a potom, když vyjde čeká, co ho potká na cestě. Janda pátrá, Sudek se dívá. Janda objevuje, Sudek zobrazí pradávné. Pro Jandu je les dramatem života, smrti, růstu a zmaru, ročních dob. Pro Sudka je to báječná přehlídka utkvělých soch, jako zavěšených v lehounké mlze bez času. Janda prolézá houštiny, dere se na skály, klouzá do propastí. Neboť tam, kam lidská noha nevkočila, tam je to nejlepší. Sudek chodí po cestách vyšlapaných. K tomu, co nalézá nepotřebuje novou cestu, ale to správné osvětlení...“*^{42/}

5.8 Fotografie Prahy

Fotografie Prahy jako nositelky trvalých historických hodnot byla za protektorátu velmi častá. Toto intenzivní obrácení se k národní minulosti, bylo dáno dobovou kritickou situací, dějiny se tak stávaly častým únikem z krize současnosti. Většina fotografů, žijících v Praze, cítilo potřebu vydat se s fotoaparátem do ulic a vytvořit dobové svědectví o tomto krásném městě. Zprávy z dobových časopisů, v kterých se téměř denně objevovala bombardovaná města a hořící historické budovy, utvrzovalo umělce v tom, že vše co bylo ještě donedávna míjeno bez povšimnutí se může brzy stát hromadou doutnajících sutí. Vzhledem k tomu, že naše republika byla dlouho ušetřena válečných pohrom, tak i Praha byla vcelku bezpečné místo, opravdovou zkázu přineslo až bombardování r. 1945. Tehdejší obyvatelé Prahy si však nemohli býti jisti hodinou ani minutou. Mnoho fotografů proto začalo fotografovat vše, co mohlo být ohroženo a zároveň mělo být, alespoň na fotografiích, zachováno pro budoucí generace.

V amatérské fotografii s důrazem na regionální fotografii, byly oblíbené snímky z míst nejbližšího okolí fotografa, z míst, které důvěrně znal - takové byly např. Koblicovy snímky

^{42/} Petr Helbich, Fotograf Rudolf Janda. *Kavárna A.F.F.A.*, 1997, č. 6, s. 53-55

starých Vršovic publikované v časopise Fotografie, které jsou pro nás dnes dobrým dokumentem již neexistujícího místa. Ilustrovaly článek Z bezvýznamné zábavy - krásná povinnost, věnovaný vlastivědné a především regionální fotografii, jsou zde uvedeny jako „...*názorný příklad fotografické činnosti, k jaké pobízí toto číslo všeobecně*“^{/43/}

▪ Praha monumentální

Ve své době byla nejproslulejší kniha Karla Plicky (s úvodem Zdeňka Wirtha): Praha ve fotografii (1940)^{/44/}, která v podstatě utvářela představu o tom, jak má monumentální fotografie Prahy vypadat. Jde o skutečnou heroisaci města, podanou v knize, která je opět tištěna kvalitním hlubotiskem na tvrdém papíře. V úvodu se dočteme, že Plicka fotografoval Prahu po dva roky - tedy od r.1938. Jedná se o čistě dokumentární, věcnou fotografii, která se, pokud to jde, tváří naprosto nadčasově, tím že se většinou vyhýbá dobovým reáliím. Toto nadřazení jakékoliv době je pro fotografie památek naprosto typické - Praha je zde pojímána jako pomník české historie, trvalý a neměnný (obr. 154).

Vyšla také v německém vydání, kde v úvodu Cankl zdůrazňuje závislost české kultury na kultuře německé.

Hlavní bylo, jak píše Sitenský, který se před svým odjezdem do Anglie fotografii Prahy také věnoval, dávat si pozor, aby „...*se do záběru nedostala vlajka s hákovým křížem, která špinila oblohu nad Pražským hradem*“^{/45/}

Funkeho Pražské kostely^{/46/} jsou dalším důkazem jeho zájmu, v období protektorátu, o fotografii historické architektury a návratu ke klasickým tématům. Tato kniha vyšla až po válce, ale v úvodu uvádí V. Volavka, že doprovodný text byl připraven již r. 1943, vydání tedy zkomplikovalo zřejmě Volavkovo zatčení. Volavka dále píše, že původní Funkeho záměr nebyl vytvořit historický a architektonický dokument, ale na četné Volavkovy žádosti nakonec svůj cyklus rozšířil. Během okupace vydával Funke u Štorcha, z jednotlivých částí portfolia originálních podepsaných fotografií - Gotická okna chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, Karolínský cyklus, Týnský cyklus, Svatovítský cyklus, Svatojiřský cyklus, Mikulášský cyklus, Jakubský cyklus, Bílkova křížová cesta.

^{/43/} Přemysl Koblic, Z bezvýznamné zábavy - krásná povinnost. *Fotografie* VI,1939, č. 20, s.307-310

^{/44/} Karel Plicka, *Praha ve fotografii*. Praha 1940

^{/45/} Ladislav Sitenský., *Praha mého mládí*. Praha 1989, s.22

^{/46/} Jaromír Funke, Vojtěch Volavka, *Pražské kostely*. Praha 1946

Většina vyšla v r. 1943, tedy po zatčení Vojtěcha Volavky s kterým na připravované knize spolupracoval. Vydání těchto alb tak mělo být zřejmě, alespoň částečným zhodnocením jeho práce. Smrt Funkeho však nedovolila tento cyklus zcela dokončit, přesto je naprosto ojedinělým souborem fotografií, které se svým zaměřením váží k protektorátnímu vztahu mnoha umělců k památkám .

Jak píše Volavka: „*A tak i tato kniha je snad svého druhu dokumentem našeho poněkud zjitřelého vztahu k domácím památkám v letech okupace*“^{/47/} .

Spolupráce s Otakarem Štorchem-Mariem měla pokračovat i po válce. Chystali se vydat knihy fotografií „Podkarpatská Rus“, „Země nenasycená“, „Čas trvá“ a „Kniha kolínská“. Plánovali také vyjimečný počín - vydání Erbenovy Kytice s Funkeho fotografiemi.^{/48/}

Kniha Zdeňka Wirtha „Stará Praha“^{/49/} je oproti tomu knihou naprosto jiného typu. Jedná se o historické snímky, které měly čtenáři přiblížit podobu Prahy na konci 19.st.. Měla být inspirací pro utváření regionálních archivů (byla proto také často mezi amatéry v tomto smyslu zmiňována) , o které také Wirth bojoval. Fotografická dokumentace památek i života se zde prezentuje jako téma, ke kterému se divák bude vždy rád vracet a jehož cena „... *bude ještě stoupati u nejstarších snímků každým desetiletím*“^{/50/}. Opět se jedná o knihu s rozsáhlým, kvalitně tištěným fotografickým doprovodem.

▪ Praha melancholická

Také tvorba Josefa Sudka^{/51/} v období okupace byla z velké míry tvořena fotografií různých koutů Prahy. Z těchto fotografií vznikly po válce dvě knihy - Pražský hrad^{/52/} a Praha^{/53/}. Na rozdíl od Plicky, který fotografuje Prahu jako kamenný monument, hledá Sudek daleko intimnější pohled. Tato intimita vychází z důvěrného vztahu, který k Praze měl, její fotografie provázely celou jeho tvorbu a jsou odrazem jeho subjektivního postoje. Fotografie Prahy v mlžném oparu nebo lehce se ztrácející v měkkém světle jsou typické pro Sudkův romantický pohled (obr.151-153). Naprosto odmítal ostré světlo, které vyvolává dojem jako

^{/47/} Tamtéž, nestr.

^{/48/} Tento údaj je uveden in: Otakar Štorch-Mariem., *Tma a co bylo potom*. Praha 1972

^{/49/} Zdeněk Wirth, *Stará Praha*. Praha 1940

^{/50/} Tamtéž, nestr.

^{/51/} O Josefu Sudkovi více in: Jaroslav Anděl, *Josef Sudek o sobě*. Praha 2001 – Anna Fárová, *Josef Sudek*. Praha 1995 – Lubomír Linhart, *Josef Sudek*. Praha 1956

^{/52/} Rouček R., *Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka*. Praha 1945

^{/53/} Sudek J., *Praha*. Praha Praha 1948

by byly fotografované motivy „vystřiženy z papíru“. Hledá nejrůznější rafinované průhledy, zapadlé kouty a netradiční pohledy na Prahu. Obzvlášť něžně působí pohled na Pražský hrad fotografovaný přes rozkvetlou větévku (obr. 151).

Jaro a předjaří měl na fotografování nejradši, mělo pro něj zvláštní vůni a atmosféru „...*to se Praha mění, každé pohled je nověj. Ale vono se to mění i v člověku, ve fotografování...*“^{/54/}

Podle jeho vlastních slov objevil pro sebe v období protektorátu především krásu zahrad pod Pražským hradem. „*Ono mě to tenkrát popadlo, řekl jsem si: sakra, já bych chtěl fotografovat tu Královskou zahradu, tam bude klid...*“^{/55/}. V roce 1943 ilustrovaly tyto fotografie článek „Pražské zahrady“ v časopise Praha v týdnu.^{/56/}

V r. 1944 je požádán Emanuele Pochem o spolupráci na připravované knize Karlův most, která však vyšla až r. 1961. Sudek fotografoval most pro tuto knihu opět velmi dlouho, podle jeho příslovečného „spěchej pomalu“, které bylo jednou z jeho fotografických zásad. Právě dlouhodobá práce na jednotlivých cyklech ztěžuje dataci jednotlivých snímků, které se tak pohybuje v rozmezí až deseti let. Pověstné Sudkovo čekání na správný moment bylo výsledkem dokonalé práce se světlem, která byla základem jeho specifického fotografického vidění. Světlo a bohatá tonalita Sudkových snímků jsou nejlepším důkazem jeho mistrovství. Fotografuje také Malostranský hřbitov (obr.139-144). Z této doby pochází také Funkeho fotografie z cyklu „Země nenasyčená“, které mají naprosto jiné vyznění. Funkeho fotografie se v ničem nepodobají nostalgii Sudkových snímků. Vzhledem k jejich přátelství a častým společným fotografickým výletům nás podobná tematika obou fotografů příliš nepřekvapí, stejně tak jako rozdílnost přístupů. Jejich fotografické cítění bylo naprosto rozdílné - na jedné straně věčně experimentující a hledající Funke na straně druhé citlivý a intuitivní Sudek, který pokud mu Funke vyčítal přílišnou „romantičnost“ tvrdil „*to mi je srdečně jedno. Oni třeba budou říkat, že jsem starej protiva, ale to mě nezajímá. Mě zajímá to, co mě sedí. Víš, já nesahám nikdy přes plot, kde je mi to vzdálený*“^{/57/}. Fotografie z Malostranského hřbitova jsou skutečně takovou romantickou hrou s proudy světla dopadajícími na zarostlé hroby, které vytvářejí zvláštní melancholickou hřbitovní náladu. Podobnou atmosféru má jedna z básní Ivana Blatného : „*Zídka se rozpadla, a když ji překročíš,/uvidíš andílka, spícího, rozbitého,/na křídlech lišejníků a plno děr, ó něho,/ hroby jsou zarostlé a naklání se kříž.//Děšť v křoví šelestí, jako by klavír hrál/ jeskyně cypřišů je hluboká a stmělá,/jediný paprsek jak smyčec*

^{/54/} Jaroslav Anděl, *Josef Sudek o sobě*. Praha 2001, s. 104

^{/55/} Daniela Mrázková, *A hudba hraje...Josef Sudek očima fotografů*. Praha 1996, nestr.

^{/56/} A. Mullerová, *Pražské zahrady. Praha v týdnu* 1943, č. 36, s. 4 - 5

^{/57/} Cit. v pozn. 54, s. 72

*anděla:/spal s flétnou ve vlasech a mechem zarůstal.//Děšť bzučí v houštinách tichounké
árie/a smývá tabulky, odnáší hudbou jména,/ hřbitovem přechází minulá dávná žena/ a vítr
listuje: Anežka...Marie....*“^{/58/}

Sudek pracoval naprosto intuitivně, proto, pokud se dotkl moderních uměleckých směrů, bylo to většinou v době, kdy již nebyly zcela aktuální, k fotografickému přístupu hledal vždy vlastní cestu. Proto nám např. fotografie „Socha na Opyši“(obr. 150) porostlá břečťanem může připomenout Funkeho snímky. U Funkeho to ale bylo momentální cílené zaměření na určité motivy, u Sudka se daleko častěji setkáme s tím, že o určitý námět podle jeho vlastních slov „zakopl“. Jeho vztah k moderním fotografickým trendům byl samozřejmě daleko složitější než on sám připouštěl, o výtvarné umění se aktivně zajímal a přátelil se s mnoha malíři. Proto se u něj setkáme i s díly, které využívají poetiky surrealismu. Takovým příkladem můžou být detaily náhrobků z krypty svatovítské katedrály (obr. 148,149), které evokují svět Brassaiových sgrafit. Utajené podoby ukrývající se v kameni, divákem pouze tušené nás odkazují k surrealistickému motivu smrti a zániku.

V období protektorátu vzniklo také nakladatelství, které se zabývalo vydáváním obrazových knih, z velké většiny věnovaných Praze. Bylo to Pražské nakladatelství Václava Poláčka, který byl jedním ze zakladatelů Družstevní práce a Krásné jizby. Poláček byl r. 1942 vyhozen německým úředníkem z Topičova nakladatelství a rozhodl se založit nakladatelství vlastní. Pro své projekty potřeboval kvalitní fotografie, proto oslovil Josefa Sudka a Josefa Ehma. Sudek s ním spolupracoval na knihách - *Pražské zahrady*^{/59/} (1943), *Pražské portály*^{/60/} (1944) a po válce s ním spolupracoval na započaté sérii *Osmero knih o Praze* (vyšla pouze *Praha románská* a *Praha pravěká*).

Josef Ehm pro Poláčka dělal fotografie pro knihu *Pražské paláce*.^{/61/}

Tyto knihy měly mezi čtenáři velký úspěch o čemž svědčí i svědectví Emanuela Pocheho, který byl vedoucím redaktorem nakladatelství až do jeho zániku r. 1949 - „*Když Poláček začal vydávat knihy o Praze, nevěřilo se v jeho úspěch, ale pak byl o něj takový zájem, že lidé Poláčka otravovali i doma. Chodili si kupovat knihy až k němu do bytu. Nebo psali, dotazovali se, kdy vyjdou, a nedočkavě na ně čekali*“^{/62/}

^{/58/} Ivan Blatný, *Melancholické procházky* in: *Ivan Blatný - verše 1933-1953*. Brno 1995, s. 86

^{/59/} Zdeněk Wirth. *Pražské zahrady*. Praha 1943

^{/60/} Alois Kubíček. *Pražské paláce*. Praha 1946

^{/61/} Emanuel Poche, *Pražské portály*. Praha 1947

^{/62/} Emanuel Poche, Josef Sudek - pan fotograf. *Československá fotografie* XLI, 1990, č. 1, s. 18-19

- Knihy vydané po válce

Kromě některých Sudkových a Funkeho knih, které jsem uvedla v předešlé kapitole, byly vydány další významné knihy.

Práce na rozsáhlých publikacích byla velmi zdouhavá, proto některé vyšly až po válce. Fotografie v nich použité byly většinou pořízeny ještě za protektorátu.

V r. 1948 byla vydána další z mnohých knih o Praze s názvem - „Krásy plná, slávou i kletbou bohatá ...Praho“^{/63/}, jejíž velkou většinu obrazové části zajistil Josef Ehm. Jsou zde zastoupeny fotografie, které byly pořízeny během okupace, ale i starší (např. předválečné pohledy na barrandovské terasy využívající konstruktivistické kompozice). Najdeme zde však také několik fotografií Eugena Wiškovského jako např. „Stín“ a jiné snímky z pražské periferie. Zajímavý je Wiškovského „Pohled na Malou Stranu z kostela sv. Víta“ využívající dominantního postavení kohouta zdobícího střechu katedrály, podobný motiv najdeme také u Funkeho nebo Sudka, Jiří Jeníček tohoto pohledu využívá na fotografii z knihy „Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka (1948)“^{/64/}.

S tvorbou Jiřího Jeníčka je také spojena kniha „Praha jasem okřídlená“^{/65/}.

To, že každá doba si nese svá témata dokazuje i fakt, že většina fotografů, kteří se za války zajímali o Prahu, jako nositelku našich historických hodnot, se po válce začala zajímat o židovské památky. Obrovské množství fotografií z židovských hřbitovů od Ehma, Broka, Hontyho, Lukase, Wiškovského..., značí zájem o památky národa, který byl válečnými událostmi téměř vyhlazen. Zájem o židovské hřbitovy je také dán tím, že za protektorátu na toto téma panovalo přísné embargo.

Vedle fotografií trosek bombardovaných měst se tak židovský hřbitov stává určitým symbolem ničivé síly války, která nenávratně poznamenala celou společnost.

^{/63/} V.V Štech., *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!.* Praha 1948

^{/64/} Jiří Jeníček, *Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka. Snímky z let 1942-46.* Praha 1947

^{/65/} Jiří Jeníček, *Praha jasem okřídlená.* Praha 1948

6. Dokumentární fotografie jako subjektivní výpověď

Kromě dokumentárních a reportážních fotografií, které byly prezentovány dobovým tiskem a jako takové podléhaly určité stylizaci, bylo vytvořeno i velké množství takových snímků, které můžeme označit za přímou výpověď o pocitech člověka, který je účasten událostí doby v které žije. Tyto snímky jsou tvořeny z vnitřní potřeby, jsou proto pro nás nepostradatelným pomocníkem pro vcítění se do pocitů člověka, který žije v nesvobodě, neustále zmítán strachem o holý život.

Jsou druhou stranou mince protektorátní dokumentární fotografie, kdy tu první tvoří radostně pracující zemědělci, usměvavé dívky opalující se na trávě, dělníci v továrně nebo vesnický lid užívající si folklorních slavností. Otevíráme tak zároveň téma fotografie, která byla nežádoucí, nebylo ji možno žádným způsobem veřejně prezentovat a proto se stává naprosto autentickou výpovědí.

6.1 Fotografie z počátku okupace

Příjezd německých vojsk v sychravém dni 15. března 1939, byl provázen naprostým šokem obyvatelstva, které bylo nuceno vydat svou republiku bez boje. Neustálé výzvy k zachování klidu, které zněly z rozhlasu spolu s nabádáním, aby se občané vyhnuli střetům s okupanty se staly jedním ze symbolů tohoto dne. Pocity překvapení, zklamání a beznaděje, které zavládly byly všudypřítomné. Okupanti měli přijet do běžného dne, kdy podle dohody „*nedojde k narušení veřejného života, bude zajištěna činnost bank, obchodu a průmyslu a ve veřejných projevech, v tisku, divadle, rozhlase bude zachována plná zdrženlivost.*“^{1/}

Obsazení zemí se tak odehrálo velmi rychle a bez většího odporu.

Atmosféru tohoto dne dobře dokumentuje fotografie Karla Hájka „Škaredý den“, který zde potvrdil své postavení prvotřídního reportéra.

Většina fotografií z prvního dne protektorátu zobrazuje dav lidí, který stojí v naprosté tichosti způsobené šokem kolem ulic kterými projíždějí vozidla s německými vojáky (např. fotografie Ladislava Sitenského). Tuto náladu popisuje také zpráva, která byla odeslána z Prahy do Londýna: „*Příchod německé armády byl přijat veřejností, až na několik výjimek celkem klidně. Některé skupiny sice zvedaly pěsti, pískaly a syčely, většinou se však klidně přihlíželo se slzami v očích. Strážníci zacházeli do průjezdů, aby nebylo vidět, jak jsou dojatí...*“^{2/}

^{1/} Pasák T., Pod ochranou říše. Praha 1998, s. 26

^{2/} Tamtéž, s. 30-31

Již v prvních dnech začalo také potupné odzbrojení české armády a zavádění nového politického uspořádání, založeném na zdání specifické autonomie protektorátu v rámci Velkoněmecké říše. Osud naší branné moci je dobře patrný z ironické fotografie Karla Hájka „Osud českého opevnění“ o jehož stěnu si pinkají děti míčem. Kdysi mocný pohraniční systém opevnění se stává místem dětské hry.

6.2 Běžný den v protektorátu

Změny, které nastaly spolu se vznikem protektorátu, hluboce zasáhly veškeré obyvatelstvo. Hned na počátku okupace bylo zatčeno 5000 židovských uprchlíků, protinacistických novinářů a komunistů. Přesto se na povrchu snažili okupanti tvářit, že přišli s úmyslem zachránit kritickou situaci v republice. Proněmecky orientovaní novináři psali o naději zubožených Čechů, kteří nyní budou mít „... *chleba a práci, přirozené právo každého obyvatele Říše*“^{73/}. Přispět k tomu měly akce, kdy byla např. rozdávána polévka nebo uhlí chudým. Češi podobné akce bojkotovali a vydávali se raději cestou pasivní rezistence.

Protesty proti okupační moci byly většinou v rovině drobných akcí obyvatelstva, jako např. bojkot německého tisku, bojkot tramvajové dopravy nebo rušení aktualit vysílaných před filmovým představením. Takovým drobným žertem, na které bylo obyvatelstvo velmi citlivé, mohlo být i nalepování plakátů jako to můžeme vidět na fotografiích „Protektorát“ (obr. 277,278) Jaromíra Funkeho. Hra s nápisy na nalepených plakátech snad ani nemůže být náhodná - pod plakátem „Zemi milované“ je nalepeny vyhláška s titulem „Der oberlandrat in Kolin“ , pod výzvou k českým zemědělcům je nalepen plakát divadelního představení „Jak Kašpárek se Šmidrou zvítězili nad Ježibabou“.

Kromě těchto ironických hříček se objevuje reflexe daleko závažnějších událostí. Objevují se reakce na momenty, které výrazně poznamenávaly celou společnost. Lukasova fotografie „Před transportem“ (obr. 275) zobrazující dívku se židovskou hvězdou a číslem na krku, je výmluvnou připomínkou transportů českých židů do koncentračních táborů.

Jiří Jeníček na svém snímku „V krytu“ (obr. 274) zobrazil deprese člověka očekávajícího bombardování, všudypřítomnou nejistotu vlastní budoucnosti.

Na fotografii Miroslava Háka se můžeme setkat s budovou, která tolik děsila většinu mladých lidí v protektorátu – „Pracák“.

^{73/} Callum Mac Donald – Jan Kaplan. *Praha ve stínu hákového kříže*. Praha 1995, s. 32

Každodenní realitou byla také přítomnost německých ozbrojených sil ve městech – fotografická hříčka Jana Lukase zobrazující německou hradní stráž nad kterou se mohutně tyčící socha brány rozmachuje svým nožem (obr. 280).

Náladu, která převládala v občanech protektorátu, se snažil vystihnout i Václav Chochola na své fotografii „Protektorát“ (obr. 276), kde lidé na ulici vzdorují nepříznivému počasí.

6.3 Totální nasazení - Zdeněk Tmej

Cyklus fotografií Zdeňka Tmeje (obr. 163-205) z totálního nasazení v Breslau (1942-1944), je asi nejčastěji zmiňovaným dílem naší protektorátní fotografie. Je to hlavně z toho důvodu, že se jedná o autentickou výpověď mladého muže, který se ocitl v mezní situaci a jako fotograf se jí také snažil fotograficky zhodnotit. Jedná se o naprosto subjektivní výpověď o lidech, kteří se daleko od svého domova, žijící pohromadě v jednom sále snaží přežít chvíle vyčerpání, nudy, bolesti a stesku. Jsou to ale také dokumenty o vzniklých přátelstvích, specifické zábavě v „bordelu pro cizince“ a téměř absurdním prostředí tanečního sálu s nalepenými disneyovskými postavičkami na oknech a portréty führera na zdech. Tmej pobýval v Breslau (Vratislavi) od podzimu 1942 do února 1944, kdy uprchl.

Podle slov Anny Fárové tyto fotografie vypovídají o zkušenosti *„celé jedné generace mladých lidí, které nacismus vytrhl z jejich přirozeného prostředí a násilně je přesadil do lůna nacistických robotáren“*^{4/}

Osud Čechů nasazených na práci do Říše byl ve všech místech podobný^{5/} - museli odvádět těžkou fyzickou práci, trpěli nedostatkem a psychicky velmi strádali. K masovému odvádění českých občanů docházelo po r. 1942, kdy vzniklo nové ministerstvo hospodářství a práce. Podle nařízení ministerstva museli všichni praceschopní občané odejít na ta pracoviště, kam jim přikázal úřad práce. Postupně dochází k odvodům celých ročníků - byly to ročníky 1921-1922, výjimku tvořili pracovníci v zemědělství. Zdeněk Tmej patřil k tzv. ročníku 21, proto je jeho cyklus někdy takto označován. Důvody proč byly zvoleny právě tyto ročníky byly také politické a bezpečnostní - podle okupantů byly tyto ročníky největším ohrožením klidu v protektorátu. Velký úbytek mladých Němců, kteří odjížděli na východní frontu, kde utrpěla

^{4/}Fárová A., Ročník 21 - fotografie Zdeňka Tmeje z let 1943-1944. Revue fotografie 1975, č. 1, s. 25-34

^{5/}Více informací o totálním nasazení in: Mainuš F., Totálně nasazení. Praha 1974

německá armáda značné ztráty, měl za následek stále mohutnější nasazování českých obyvatel - válečný průmysl nesměl být ohrožen.

Tmejovy fotografie lze rozdělit na několik základních skupin:

- fotografie spících nebo odpočívajících lidí, naprosto vyčerpaných těžkou prací
- fotografie běžných činností - jídlo, přebírání nedopalků, hraní karet
- fotografie z nevěstince

Tyto tři tématové okruhy přesně vystihují atmosféru v táborech totálně nasazených. Není zde sice nikde zobrazena práce, kterou vykonávaly, ale připomínají nám ji strhané obličeje, lidé usínající i u stolu nebo fotografie mužů s pracovními úrazy.

Jejich život se pohyboval mezi jasně vymezenými činnostmi spánek - práce - jídlo - nevěstinec. Špatná a nedostatečná strava, těžká práce, často bez pořádného odpočinku, a pobyt v nehygienickém prostředí, byly faktory které provázely člověka v nasazení každý den. Není zde ani stopa po nějaké smysluplné činnosti. Název, pod kterým byl soubor po válce vydán, je tedy naprosto výstižný - jednalo se o skutečnou „Abecedu duševního prázdna“. Je dokumentem o všeobecném psychickém strádání a existenciální úzkosti, která provázela celou generaci.

V pracovních táborech byl rozšiřován deník Český dělník, který měl informovat o dění v protektorátu, ale byl dalším z časopisů, který podléhal oficiální propagandě. V některých táborech byly zřizovány knihovny s českou literaturou. Češi mohli chodit i do německých divadel, na koncerty nebo do kina. Fyzická vyčerpanost však značně omezovala zájem o intelektuálně náročnější činnost.

Zábava v tomto prostředí se většinou omezovala na čtení dopisů z domova, občasné karetní souboje a návštěvy nevěstinců speciálně určených pro cizince. Tyto podniky byly budovány, aby se zamezilo styku cizinců s německými ženami. Za sexuální styk s Němci hrozily Čechům přísné tresty, mohli být např. odesláni do koncentračního tábora.

Fotografie svlékající se dívky, je svým tématem podobná Ludwigovým snímkům, ale chybí mu jeho exkluzivita a přesně promyšlená konstrukce obrazu. Jedná se o další prchavý okamžik, snad jediný, kdy má člověk pocit alespoň malého soukromí. Útěk ze sálu plného kašlajících, převalujících se nebo bezcílně přecházejících lidí, do spoře osvětleného pokojíku nevěstince se nám tak může stát příjemnou změnou. Fotografie mužů bavících se ve společnosti prostitutek, jsou jediné z kterých je cítit život. Na rozdíl od tiché a bezútěšné

atmosféry tábora, zde převládá plnokrevná životnost a radost z těchto pro sebe ukradených chvil.

Tmejovy snímky nejsou samozřejmě technicky dokonalé, což by se ani díky podmínkám v kterých tvořil nedalo očekávat. Všechny fotografie byly pořízeny na jeden pokus. Pracoval v nedostatečně osvětlených místnostech, bez potřebného vybavení, trpěl nedostatkem materiálu. Přesto jsou tyto fotografie jedinečným souborem a jednou z nejautentičtějších výpovědí o zákulisí mašinérie válečného průmyslu.

7. Fotografický underground - surrealistická a avantgardní fotografie

Ačkoliv se v našem kulturním prostředí nebojovalo proti „zvrhlému umění“ s takovým nasazením jako tomu bylo v Německu, přesto i u nás platila určitá pravidla, která byla nutno dodržovat - byla to především apolitičnost témat a vzdálenost předválečným avantgardním směrům a to především kubismu a surrealismu.

Nedocházelo zde také k nějakým výrazným projevům v rámci fašistického umění, jako tomu bylo v Německu a tyto projevy nebyly ani nijak výrazně vyžadovány.

Přesto se většina mladých umělců odmítá přizpůsobit ztíženým podmínkám, pomalu se vytrácí z veřejného života a věnuje se umění, které se stává naprosto nepřijatelným. Odrazovým můstkem se jim stává většinou právě surrealismus - nejhorší projev zvrhlého umění.

Nástup nacismu nekomplikuje situaci umělcům pouze v Německu a v protektorátu, ale stává se celoevropskou hrozbou.

Surrealismus, který před 2. světovou válkou prodělával období rozkvětu, se jako jeden z „nejchorobnějších“ projevů v umění rázem ocitl v ilegalitě a umělci ještě donedávna mezinárodně činní v nucené izolaci.

Svobodomyšlnost, zájem o vnitřní život člověka a politická angažovanost jsou největším nebezpečím pro fašistickou diktaturu. Surrealismus se dostává na index, cenzura ho vyřazuje z veřejného života, situace v mezinárodně organizovaném hnutí se stává kritickou. Nastává velká vlna emigrace a to především po začátku války, kdy už bylo zcela jasné, že i umělci jsou v přímém ohrožení (Masson, Tanguy, Dalí, Ernst, Breton emigrovali do USA. Péret unikl do Mexika) nastává tak konec mezinárodně organizovaného surrealistického hnutí (přesun do USA, kde mělo být vytvořeno nové centrum). U umělců, kteří zůstali ve své vlasti dochází ke stáhnutí se do ilegality, které mělo za následek větší uzavřenost a tíhnutí k zobrazování vnitřních úzkostných stavů.

Kontakty navázané v předválečném období jsou zpretrhány.

7.1 Situace v českém surrealistickém hnutí^{1/}

Česká surrealistická skupina se ocitá v krizi již před válkou. R. 1938 dochází k roztržce s Vítězslavem Nezvallem. Rozpor v levici podnícený moskevskými procesy se vyhrocuje. Surrealisté se rozcházejí se stalinistickým vedením KSČ, Nezval v Tvorbě publikuje zprávu o rozpuštění Surrealistické skupiny a je za to vyloučen. Teige odpovídá brožurou Surrealismus proti proudu.^{2/} Vadí mu kulturní teror, který zavládl v Sovětském svazu, trvá na svobodě tvorby a obhajuje právo avantgardního umění na existenci v rámci jednotné protifašistické fronty. Dobře si uvědomovali nebezpečí nově se rodících diktatur, kde je ohrožena svoboda tvorby i diskuze (rušení kulturních institucí v Sovětském svazu, cenzura, pronásledování umělců. Osobně se jich dotklo např. vyloučení fotodokumentů inscenací D37 a některých obrazů Štýrského z moskevské výstavy). Český surrealismus se ocitá v podstatě ve velice složité situaci. Ze západu ohrožován projektem zvrhlého umění a nástupem fašistického režimu, proti kterému je nutno bojovat. Z východu přichází zklamání z politického vývoje, v který původně vkládali velké naděje.

Jindřich Chalupecký mluví o dvojím nebezpečí, které „ohrozilo dílo moderního ducha; nebezpečí, které jsme nazvali levou a pravou úchylkou“^{3/}

Vznikem protektorátu a posléze smrtí Jindřicha Štýrského tato krize v Surrealistické skupině vrcholí.

Také ostatní avantgardní skupiny jsou zasaženy změnami, které nastaly po vzniku protektorátu.

Jako přímý důsledek okupace zaniká progresivní českobudějovická skupina Linie^{4/}, jejíž členové byli i fotografové Josef Bartuška, Oldřich Nouza, Ada Novák a Karel Valter (po rozpadu vznikl ještě samizdatový časopis „Dopisy 1940“, založený na korespondenci jednotlivých členů. Někteří z členů Linie se ještě účastní výstavy Mladí Jihočeši v D40).

Dochází k zatýkání, kterému se nevyhnou ani čeští avantgardní umělci. Do koncentračního tábora jsou hned na počátku války deportováni Josef Čapek a Emil Filla, zatčen je r. 1941 i E.F. Burian.

^{1/} Více o českém surrealismu in: Lenka Bydžovská (ed.), *Český surrealismus 1929-1953*. Praha 1996

^{2/} Tato vzájemná diskuze je částečně dokumentována in: Kol. autorů, *České umění 1938-1989 - programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, s. 21-30

^{3/} Jindřich Chalupecký., *Konec moderní doby. Listy I*, 1946, č.1, s.7-23

^{4/} O skupině Linie více in: Jaroslav Anděl, *Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie*. Praha 2004 - Karel Valter, *Linie*. České Budějovice 1980

Surrealisté se však pokoušejí fungovat i nadále, tajně se scházejí a vydávají ilegální sborníky a publikace. Nastupuje však také nová generace umělců (Skupina Ra, Skupina 42), těžších z předválečného surrealismu, který se jim stává malým osobním protestem a tuto generaci, přes všechna úskalí, dokonce stmeluje. Zásadní roli pro tyto mladé umělce hraje E.F.Burian, který pořádá i během okupace až do svého zatčení r. 1941 výstavy nového umění v svém divadle - tzv. Salony na chodbě, kde dochází k několika generačním konfrontacím.

Věnování se surrealismu bylo ve své podstatě malou osobní vzpourou a určitou formou protestu. Byl také jedním z nejvhodnějších prostředků pro vyjádření válečných hrůz a traumat. Tím, že se začíná vyrovnávat s novou skutečností, začínají se objevovat jiné výrazové prostředky i témata. Hravost, sexuální symbolika, lyrická přeludnost jsou nahrazovány tragickými vizemi, fantomatickými děsivými představami, symboly bolesti a násilí. Před diváka jsou předkládány metafory, vize, které mají vzbuzovat emoce a představy s nimiž se sám v protektorátní realitě setkává.

Trefně se vyjádřil o této situaci i V. Effenberger, který tvrdil, že „*Vývojově odlišné inklinace tvorby jsou navozovány především dobovou zbytnělostí určitých stránek mentální a společenské skutečnosti, jistými novými životními jevy, jejichž depresivní, stagnantní nebo úpadková povaha je dialekticky činí terčem intelektuálního a imaginativního protestu*“.^{15/}

Surrealismus byl u nás za okupace rozvíjen v mnoha polohách, jednu z těch výrazných tvořila fotografie, která se stává vhodným prostředkem pro zobrazení vnitřních pocitů.

Byla to právě fotografie, která mohla nejlépe dokázat pravdivost Bretonovy myšlenky o nadrealitě, která je obsažena přímo v realitě, a nikoliv nad ní nebo mimo ni (princip náhodných setkání a nalezeného objektu). Nadrealitu bylo možno také konstruovat přímo před kamerou - vzrůstá vliv aranžované fotografie, objevují se i fotografické inscenace (Skupina Ra) . Ve své uzavřenosti si pro sebe vytvářela nové světy, ostrovy svobody, které hledala a nacházela ve svém bezprostředním okolí. Tyto všední motivy bezprostředně ohrožované válečnými událostmi se pro ně stávaly symboly, metaforami a téměř básnickými obrazy. Surrealistické umění se stává odrazem vnitřních traumat, která přinášela válka. Často se setkáme se symboly smyslu zbaveného nebo válkou devastovaného světa.

^{15/} Stanislav Dvorský, Symbol a realita in: Vratislav Effenberger (ed.) , *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha 1969, s. 83

Důvodem, proč se změnila povaha především „nalezeného objektu“, je podle Effenbergera v tom, že dříve byl výzvou prudérní společnosti, ale „*předpoklad této celistvosti zanikal v přívalech nejreálnější společenské absurdity, iracionalita, ve svých nejkonkrétnějších formách vnikala do každodenního života bez přičinění básníků a strach spolu s lhostejností vytvářeli základní životní pocit*“^{6/}

Nalézáme zde již zcela specifickou poetiku, kterou si pro sebe tito fotografové vytvářeli. Útočili na schopnost divákovy imaginace, na schopnost číst symboly ve fotografiích blízké reality, která se ve ztížených podmínkách a pod fotografovým citlivým okem stává téměř absurditou. Toto objevování nadreality v realitě našlo v české fotografii živnou půdu již před válkou u Jindřicha Štýrského, později především u Háka, Severa, Hontyho, Kříže nebo Reichmanna.

Každá totalita zanechává v umění hluboké stopy a právě surrealistická fotografie je tajemným obrazem lidí těžce zkoušených a stále hledajících alespoň letmé doteky jejich dětství, dřívější svobody a bezstarostnosti ve vlastním nitru, které tak citlivě přetváří realitu v subjektivní pohled na svět. Setkáváme se také s útekem z nepřátelského světa do světa fantazie a osobní svobody. Imaginativní tendence se dostávají zákonitě do opozice vůči oficiální propagandou zneužívané fotografii.

Problém české surrealistické fotografie je především v tom, že většina fotografií jejichž tvorba známky tohoto směru zaznamenává, se distancovala od vývoje výtvarného umění a kladla důraz na specifika fotografického vidění. Na druhé straně se ale objevují fotografové, kteří jsou členy výtvarných skupin, které ze surrealismu vycházejí, ale vyvíjejí se postupně směrem k vlastnímu výrazu, který je již od toho ortodoxně surrealistického odlišný. Dochází zde tedy k základnímu problému - jak přesně tyto fotografické tendence označit a které fotografie do této kapitoly zařadit. Ačkoliv se běžně užívá pojem surrealistická fotografie^{7/} a v některých případech dokonce imaginativní fotografie^{8/}, narážíme na to, že tyto pojmy, které jsou převzaty z výtvarného umění nejsou v případě fotografie zcela přesné. Mnoho fotografií vytvořilo v období protektorátu fotografie, které jsou považovány za surrealistické, ačkoliv se surrealisty necítili a svým zaměřením k tomuto proudu nijak neinklinovali (např. Funke, Ludwig nebo Wiškovský.

^{6/} Vratislav Effenberger, Variant, konstanty a dominanty surrealismu in: Vratislav Effenberger (ed.) , *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha 1969, s.207

^{7/} Pokus o klasifikaci vizuálně různorodé surrealistické fotografie uvádí Rosalinde Kraussová , *Fotografické podmínky surrealismu* in: Karel Císař . (ed), *Co je fotografie?*. Praha 2005, s.209-233.

^{8/} tento pojem použil Antonín Dufek in: Antonín Dufek , *Druhé centrum. K české imaginativní fotografii 1927-1950. Bulletin Moravské galerie*, 1996, s.50-59

Specifikum fotografického média dovoluje maximální přiblížení se surrealistické teorii o nadrealitě obsažené v realitě, jelikož je na realitě v podstatě závislé. Tato realita je však závislá na fantazii a schopnostech fotografa, nakolik dokáže fotografickou technikou, která má jistá omezení, zachytit výjev a přetavit ho v rámci svých vnitřních pocitů. Největším omezením fotografa je zde právě vztah k realitě, z které musí nutně vycházet, je tedy pouze na jeho schopnostech nakolik dokáže přiblížit svou myšlenku divákovi. Vztah fotografie, skutečnosti a výsledného dojmu vyjádřil dobře Jaromír Funke ve svém článku „Od fotogramu k emoci“^{/9/}, kde tím že si utváří vlastní pojem - emoční fotografie- se jasně distancuje od přejímání pojmů z výtvarného umění, jakým je i pojem surrealistická fotografie.

Fotografie je projevem závislým na době svého vzniku, proto „... jako každá jiná činnost, zvláště zobrazovací, podléhá i životnímu rytmu okolního světa a jako projev úzce připoutaný k člověku fixuje i jeho myšlení“^{/10/}

Fotografie není pouhým dokumentem, zobrazením skutečnosti, ale také odrazem vnitřního světa tvůrce a jeho pohledu na svět - tedy podobně jako výtvarné umění. Osvobozením od grafických metod a ušlechtilých tisků se stává autonomním vyjadřovacím prostředkem....vzniká „nová fotografická skutečnost, pro niž je námět jen záminkou k fotografickému projevu“.^{/11/}

Fotografie se již nesnaží řemeslně napodobovat díla výtvarného umění, ale stává se součástí výrazu doby, řeší podobné problémy jako výtvarné umění, ale již jako jeho součást. Přesto přiznává, že i výtvarníci fotografii svým způsobem pomohli, když se po impresionistickém období začali ohlížet po formě. Stejně jako výtvarné umění také fotografie neustále hledá a experimentuje. Hledá zázračnost obsaženou realitě, poetickou hodnotu prostého bytí a fantastičnost nalezeného.

„Všelijaké stíny na různě lomených plochách vytvářejí podivuhodné křivky a obrazce, které ve fotografickém pojetí stávají se tak svěbytnou fotografií, nezávislou obrazově na předloze. Jest samozřejmé, že skutečnost pro ně jest nutností, ale obraz fotografickou cestou pořízený nemá pak vlastně žádné spojitosti se skutečností, neboť skutečnost jest fotografickým zpracováním přehodnocena a jaksi přezkoumána. Pěna na vodní hladině vytváří podivnou arabesku a přestává tak být prostým dokumentem, ale stává se kultivovanou fotografií neobvykle pojatou, viděnou a také zpracovanou.“^{/12/}

^{/9/} Jaromír Funke : Od fotogramu k emoci. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č. 11, s. 121-123

^{/10/} Tamtéž

^{/11/} Tamtéž

^{/12/} Tamtéž

Fotografie se stává prostředkem probuzení lidské imaginace a fantazie. Prostřednictvím nevšedního přehodnocení skutečnosti, kterou je možno také manipulovati k vytvoření nových světů. Námět nemá v žádném případě působit všedně, tedy jako pouhý dokument. „*Bezpodmínečným příkazem jest vlastní fantazie , přísně vyhraněný pohled na věc, osobní program, znalost svých duševních vlastností, znalost fotografického řemesla a cit pro výraznou formu.*“^{/13/}. Důraz na vlastní fantazii a vlastní program se objevují i ve starších Funkeho úvahách, protože pokud tyto faktory chybí, fotografie se stává plagiátem, který výtvarně hodnotnou fotografii ředí a zabíjí. Nutnost vlastního programu souvisí také s jeho odmítáním fotografie ve službách výtvarného umění a jakékoliv napodobování byť sebelepšího fotografa (často se zmiňoval např. o tom, že není možno v dnešní době napodobovat Atgeta), protože to není objevování a nalézání, které je pro fotografii nutností. Výraznou roli v takto pojmované fotografii hraje právě emoce, která je začátkem i účelem tvorby. Emoce autora, která dává podnět k tvorbě, ale také emoce, kterou výsledná fotografie je schopna vzbuzovat v divákovi, pokud otevře průchod své fantasii. „*Ano, pohádky, ale z fotografické reality vytěžené. Tedy sen člověka, který fotografuje a může také o svých snech i jiným, kteří chtějí tuto fotografickou řeč poslouchati, také vyprávět*“^{/14/}. Fotografie svou pravdivostí nevšednost ve všednosti dokáže zdůraznit. Fotografie nemá realitu kopírovat, ale tvůrčím způsobem přehodnotit.

„*Pouťové atrakce, lidové malby, plakáty, primitivismus naší doby nosí v sobě také toto okouzlení, u jehož fotografické kolébky stojí rovněž muž s aparátem s chtivýma překvapenýma očima, jež dovedou fotograficky vidět.*“^{/15/}

V této emoční fotografii spatřuje Funke momentální vrchol fotografie. Všední skutečnost se zbavuje své prosté popisnosti, fotograf se vydává do tajů nejrůznějších zákoutí nesoucích stopy historie vlastního bytí, do míst evokujících vlastní dětství, dávno zapomenuté skulinky paměti se objevují v asociacích náhodných setkání této tajemné skutečnosti. Symboly zániku, hřbitovy, oprýskané ohrady a otlučené sochy se stávají svědky pomíjivosti našeho světa.

^{/13/} Cit. v pozn. 9

^{/14/} Tamtéž

^{/15/} Tamtéž

Pojem emoční fotografie, který užíval i Wiškovský, je svým obsahem v podstatě velmi blízký pojmu surrealistická fotografie. Funke byl však jedním z fotografů, kteří odmítali zařazování do proudů výtvarného umění. Zdůrazňoval specifika fotografického výrazu, který se zásadně liší od výtvarného umění.

7.2 Nová generace - Skupina Ra a Skupina 42

Oficiální Surrealistická skupina byla značně oslabena a svým odměřeným přístupem se navíc ocitá v izolaci od nastupujících mladších surrealistů, které podporoval především E.F. Burian nebo Karel Teige. Nastupující generace umělců, která tím, že se ke slovu výrazněji dostává právě v období těsně před ustanovením protektorátu měla velice těžkou pozici. Jak uvádí Miroslav Míčko *„bylo jí bojovat nejenom o realizaci tvůrčích záměrů, ale i o právo hledat a zkoušet, mluvit svou řečí, hájit svůj názor, říkat svou pravdu. Síly, jež z vnějšku doléhaly na její práci, měly moc dějinných sil...“*^{16/}. Vnější okolnosti zapříčinily, že se ocitli v naprosté izolaci od světového vývoje umění a byli nuceni hledat svou vlastní cestu. Nedostali také mnoho příležitostí, aby se představili veřejnosti, neměli možnost veřejné polemiky *„Je to generace, která začíná naslouchat, když je nutno tlumit hlasy, které hovoří a rozumí, až když je třeba tajit pravý význam a smysl slov“*^{17/}.

Oporu vlastního jednání je v této době nutné hledat v pocitu skupinové příslušnosti a alespoň vnitřní svobody. Proto se v těchto skupinách pěstoval výrazný individualismus, který spojovalo společné naladění jednotlivých členů.

Na jedné straně zde bylo generační vystoupení umělců sdružených ve skupině 7 v říjnu, která se distancovala od předválečných avantgard a obrátila se směrem k hledání „nového humanismu“. K těmto umělcům měl blízko i básník Kamil Bednář, který uvádí, že mladí umělci se navrací k hledání „věčných hodnot“ z nedůvěry a nejistoty z hodnot přítomných. Základem má být nové pojetí člověka jako tzv. „člověka lidského“ - „člověka celého, ne atomisovaného, člověka myslícího, rozumového, citového, člověka s duší, v níž je vždy stejný a věčný hlad po vyšším poznání... člověka v podstatě vždy náboženského... pro nás i toto pojetí je

^{16/} Miroslav Míčko, Profil jedné generace. *Výtvarná práce XIV.*, 1966, č. 6-7, s. 261-270

^{17/} Jan Grossmann, Válečná generace in: Kol. autorů, *České umění 1938-1989 - programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, s. 40-47

záchranou před zmatkem moderních -ismů, libovolně určujících člověka podle svých nálad. Konec avantgardy? Ano!“

Na druhou stranu zde byli mladí umělci, kteří z tradic naší předválečné avantgardy přímo vycházeli.

Byly to především členové Skupiny Ra a Skupiny 42, kteří si předválečnou surrealistickou poetiku naprosto přetvořili a přizpůsobili novým podmínkám. Právě v okruhu této nastupující generace byla již fotografie začleněna jako nedílná součást jejich skupinového projevu, ale přesto nesla všechny rysy individuálního fotografického vidění.

Krátce bych se zde zmínila o historii a programu těchto skupin, jelikož považuji za důležité uvést fotografie, kteří v nich byli činní do určitého kontextu.

- Skupina RA^{/18/}

Skupina Ra reprezentuje projevy válečné generace vycházející z tradic předválečného surrealismu a přetavené novým dobovým názorem a situací. Dochází zde k propojenosti výtvarné a literární tvorby, kterou můžeme sledovat také u Skupiny 42. Válečná doba přiměla umělce k větší pospolitosti, k soudržnosti napříč uměleckými žánry. Společné snahy a myšlenky vytvářely tyto skupinové vazby, které odrážely nesnadnost fungování uprostřed válečných událostí a snah censury o potlačení veškerého svobodného názoru. Tato tvrdá represe zapříčinila také fakt, že se tato skupina oficiálně ustanovila až po válce a vzhledem k únorovému převratu neměla dlouhého trvání.

Historie skupiny však sahá ještě do dob předválečných.

Od r. 1937 se již objevují Zykmondovy fotografie těžící z klasické surrealistické estetiky a využívající jak nalezených objektů (kadeřnické panny, vývěsní cedule..), tak aranžovaných zátiší a autoportrétů, blížících se již jeho proslulým pozdějším „akcím“ (1937 - autoportrét s hlavou v ptačí kleci).

^{/18/} Více o činnosti Skupiny Ra in: František Šmejkal (ed.), *Skupina Ra*. Katalog. GHMP. Praha 1988 - Miroslav Míčko , Profil jedné generace. *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 6-7, s. 261-270

Velice důležité bylo pro členy budoucí Skupiny Ra setkání s Karlem Teigem v r. 1937, který je seznámil s E.F.Burianem, ten jim umožnil spolu s členy budoucí Skupiny 42 vystavovat v prostorách jeho divadla (Salon na chodbě). Teige, který stále sledoval všechny aktivity spojené se surrealismem stál také později u zrodu samotné Skupiny Ra, když seznámil členy pražské a brněnské větve.

Po začátku 2.sv.války se tyto kontakty přerušily a činnost Skupiny byla soustředěna do Brna a rozšířena o nové členy jako byl např. fotograf Miloš Koreček a básník Ludvík Kundera. Nedílnou součástí skupiny byla i literární tvorba^{/19/}.

Mladá surrealistická generace se samozřejmě snažila nějakým způsobem svůj vztah k předválečnému surrealismu definovat a přehodnotit, jelikož bylo jasné že surrealismus válečný se potýká s naprosto jinou realitou a tedy pracuje i s jinými výrazovými prostředky a symboly. Výsledkem těchto snah byla anketa, kterou inicioval Václav Zykmund r. 1944. Rozeslal svým přátelům dotazník, který měl být počátkem diskuze věnující se této problematice, měl zároveň také pomoci mladým autorům jasně definovat své postoje a upevnit jejich identitu. Výsledkem tohoto dotazníku byla víceméně názorová shoda týkající se předválečného surrealismu. Nelíbila se jim především izolovanost Surrealistické skupiny, ale přiznávali, že tvorba těchto surrealistů byla pro ně odrazovým můstkem. Hledali vlastní cestu k pojmům jako byl např. psychický automatismus nebo vnitřní model. O automatismu, jako základu tvorby značně pochybovali.

Své postoje programově definovali až po válce, kdy mohli poprvé veřejně vystoupit a to ve složení - Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmund, Miloš Koreček, Vilém Reichmann, Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc. Ve sborníku z r. 1947 otiskli prohlášení, které mimo jiné obsahovalo jejich názor na vlastní tvorbu, která „*obsahuje lyrické hodnoty, jež mají platnost obecně lidskou a jež jsou sublimátem lásky a nenávisti, naděje a zoufalství, radosti a žalu*“^{/20/}. Surrealismus sice v sobě skrývá všechny tyto prvky, ale je pro ně příliš „*jednosměrně zaměřen a vyměřen*“^{/21/}. Tento kritický vztah je dán, podle jejich názoru, léty strávenými v protektorátní izolaci a odloučenosti od světových avantgard.

^{/19/} O literatuře Skupiny Ra píše Zdeněk Pešat, Literatura Skupiny Ra in: Lenka Bydžovská (ed.), *Český surrealismus 1929-1953*. Praha 1996, s. 370-377

^{/20/} František Šmejkal (ed.), *Skupina Ra*. Katalog. GHMP. Praha 1988, s. 126

^{/21/} Tamtéž

Skupina Ra je pro vývoj české fotografie důležitá především, tím že jejich snahy o nový výraz, o individuální svobodu, která nemá být omezována přílišným teoretizováním, se promítly v novém přístupu k fotografickému médiu. Ať už je to tvorba Václava Zykunda, která má blízko k poválečnému akčnímu umění, básnické metaforu Viléma Reichmanna nebo práce s roztavenou emulzí Miloše Korečka, všechny tyto fotografie jsou projevem obrovské osobní svobody, která není příliš omezována nějakým skupinovým programem. Všem těmto umělcům šlo především o nekonečnost imaginace, která dává člověku chybějící pocit svobody.

▪ Skupina 42^{/22/}

Vznik Skupiny 42 byl dalším z významných přínosů dějinám českého výtvarného umění. Podobně jako Skupina Ra, byla seskupením malířů, sochaře, fotografa a básníků se silným teoretickým zázemím, které zajišťovali Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík.

R. 1942 je všeobecně známý jako rok ustavení skupiny, ale její historie sahá ještě do předválečného období. Byli to umělci, kteří prošli školou kubismu i surrealismu a dále pak pokračovali svým vlastním směrem.

Surrealismus se pro ně stává výchozí myšlenkou, r. 1935 chtějí uspořádat vlastní surrealistickou výstavu. Tato snaha jim byla překazena ze strany oficiální Surrealistické skupiny.^{/23/}

V roce 1937 se seznámili s E.F.Burianem, který jim nabízí možnost vystavovat u něj v divadle. Sešla se zde nová generace surrealistů - jádro budoucí Skupiny Ra (Lacina, Zykund) a Skupiny 42 (Gross, Hudeček, Zívr a Hák), je tak založena tradice Burianových „Salonů na chodbě“.

Vztah umělců budoucí skupiny k divadlu E. F. Buriana, byl dán také tím, že Miroslav Hák pro Buriana pracoval. V r. 1938 měl u něj samostatnou výstavu, kterou mu uvedl Jaromír Funke. Vystavoval zde ještě své experimentální práce jako byly např. strukáže, založené na práci s fotografickými chemikáliemi.

Brzy se však členové Skupiny 42 surrealismu vzdalují, přehodnocují ho a vydávají se cestou vlastního programu. Takovým programem byla pro ně stat' Jindřicha Chaloupeckého „Svět, v

^{/22/} Tvorbě Skupiny 42 se věnuje: Eva Petrová(ed.), *Skupina 42*. Praha 1998 - Ladislav Zívr, *Konfese*. Brno 1997-Miroslav Míčko, *Profil jedné generace. Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 6-7, s. 261-270 -Eva Petrová, *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. Umění XII* 1964, č.3, s. 231-251

^{/23/} O sporu mezi Skupinou 42 a Surrealistickou skupinou in: Jindřich Chaloupecký J., *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha 1980, s. 24-25

němž žijeme^{24/}, která přesně vyjadřuje budoucí směřování Skupiny, kde město je místem dramatu lidské existence. Snaží se objevovat záhadu existence v těch nejprostších věcech. *„hle moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, nepravím ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo, člověk, proměnivší se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošíjně rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukováný na dvě data, den narození a den smrti, mezi nimi není nic, nic než pár bláhovostí, kdy se mu hlava přeci jen zatočila a které rychle napravil“*^{25/}

Má být nalezen poměr člověka k těm nejprostším věcem, které svou existencí poznamenává. Přesto se tvorba členů skupiny nedostává k sociálně-kritickému momentu, který se objevuje u civilistických tendencí z dvacátých let. Jejich zájem o město a periferii vychází spíše z předpokladu, že je to nejvhodnější prostředí pro vytvoření moderní „mytologie“^{26/} „V uměleckém názoru nejsou nám objekty cizími, nýbrž prožíváme nějaký společný jmenovatel, který je s námi spojuje, čili: věci jsou nám živé. Zacházíme s nimi nikoli technicky, nýbrž rituálně“^{27/}. Rituální zacházení se světem, které prosazoval ve své stati Chalupecký, má vést k antropomorfisaci světa a zároveň ke kosmomorfizaci člověka^{28/}. Jako příklady těchto dvou předpokladů můžeme brát na jedné straně město, jako mechanismus žijící si vlastním životem Františka Grosse a na druhé straně tajemného Nočního chodce Františka Hudečka. Svět se stává mýtem, věci symboly. Ve fotografiích Miroslava Háka skrývá lidskou podobu např. nároží domu ve fotografii „Na rohu“ (obr. 250), symbolické vyznění s existencialistickým podtextem má často se objevující krejčovská panna.

Tento „mýtus civilizace“ se jim stává programem. Pocity člověka žijícího ve městě, které je ohrožováno válečnou realitou, hlavním motivem. Člověk má hledat nový poměr k místům a věcem, které jsou mu blízké. Chtějí „...svěho diváka činiti přítomným onomu třeskutému světu poesie, jež je schopno spájet živého člověka a jeho živý svět ve velikou, prostou a nade vše krásnou jednotu.“^{29/}

Válečné události působí na mnoho umělců tak, že se vrací k prostým tématům, která jsou vytěžena z bezprostředního okolí. Ohrožení základních lidských hodnot, ale také důvěrně

^{24/} Jindřich Chalupecký, Svět, v němž žijeme. Program D 40, č.4, s.88-89

^{25/} Tamtéž

^{26/} Více o civilizační mytologii in: Eva Petrová, Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. Umění XII 1964, č.3, s. 231-251

^{27/} Jindřich Chalupecký, Situační poznámky. Život 1942, s.154-155

^{28/} Teoretická a literární tvorba Skupiny 42 je zpracována in: Zdeněk Pešat, Eva Petrová. Antologie – Skupina 42. Praha 2000

^{29/} Jindřich Chalupecký, Gross, Háek, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívr. Katalog. Topičův salon. Praha 1943

známých míst, obrací členy Skupiny 42 k zájmu o město, jeho periferii, zobrazování ateliérů, bytů, pohledů z okna. Pozoruhodné je především časté zobrazování vlastních bytů - tedy místa, ke kterému má člověk nejosobnější vztah, kde se cítí v bezpečí a je obklopen osobními věcmi. Tyto úniky z nepřátelského světa „venku“ do bezpečí „uvnitř“ jsou jedním z charakteristických znaků Skupiny. Jejich program vznikl z rozhovorů, které vedli ve svých bytech a ateliérech, scházeli se zde a tvořili. Tato uzavřenost, kterou produkovala doba se promítala i do umění (viz Zykmondovy akce, Sudkovy fotografie oken...).

Pocit jednoty v rámci skupinového příslušenství bylo podporou pro umělce, kteří se pohybovali na hraně „zvrhlého umění“ a přesto se snažili veřejně fungovat, vystavovat a publikovat. Skupina Ra, která po válce kritizovala jejich „nejasné teoretizování“^{/30/}, napadla i to, že se snažili za protektorátu veřejně působit. Obviňovali je z toho, že jejich civilistický program byl pouze vytvořením kompromisu, aby mohli vystavovat. Václav Zykmond v článku pro vídeňskou revue Plan dokonce uvádí, že jedinou skupinou, která se chovala za protektorátu čestně byla Skupina Ra. Proti tomu se v Listech samozřejmě ostře ohradil Jindřich Chalupecký, který píše: „*Pravda je jenom tolik, že Zykmond a jeho přátelé během války nevystavovali, těžko však říct, jaká v tom byla zásluha. Psal jsem o tom už jednou: nevystavovat, nepublikovat, bylo za války věci nejsnadnější a opravdu v tom nebylo žádné riziko. Daleko nejen riskantnější, ale i záslušnější bylo neemigrovat do svého soukromí, vystupovat přese vše na veřejnost, vystavovat a publikovat...*“^{/31/}. Veřejné působení Skupiny 42 bylo samozřejmě velmi omezené. O jejich výstavách se příliš nepíše, reprodukce jednotlivých umělců nalezneme také velice ojediněle. Větší prostor jim byl dán snad pouze v Praze v týdnu, díky osobě Karla Ludwiga. Vychází zde několik krátkých článků o některých členech a dvoustránková zpráva o výstavě U Topičů. Není tedy náhoda, že se v tomto časopise objevovaly i Hákovy fotografie.

Přestože byl každý člen Skupiny 42 vyhraněná osobnost, tyto individuality však tvořily názorovou jednotu. Proto se stejně dobře jako malíři cítili pod křídly skupinového života také básníci (Kolář, Kainar, Blatný, Hauková), kteří svou tvorbou dotvářeli celkovou podobu Skupiny 42. Jejich tvorba byla nepřehlédnutelná a výrazně se zapsala do dějin literatury.

^{/30/} František Šmejkal (ed.), *Skupina Ra*. Katalog. GHMP. Praha 1988, s. 127

^{/31/} Jindřich Chalupecký, *Nacisti mezi českými umělci*. *Listy II*, 1948, č. 1, s. 64-65

Často docházelo k vzájemnému ovlivnění malířů a básníků, kdy do obrazů vnikají motivy z básní (J. Kainar „Stříhali do hola malého chlapečka“ - obraz B. Matala stejného názvu) a do básní se promítají obrazy. Jiří Kolář složil dokonce básně na své skupinové kolegy, které se snaží vystihnout poetiku jejich tvorby. Na závěr bych ráda uvedla jednu z Kolářových básní, která dobře dokumentuje vztah k městu jako k živému organismu, jehož je člověk součástí a kde kromě velkolepých památek a historicky významných míst jsou také periferie se svými ohradami a továrnami, které jsou schopny utvářet vlastní mytologii i poezii, neboť „*V umění nejde o to, učinit svět hezkým a příjemným, nýbrž velikým a podivuhodným*“.^{/32/}

Probud' se jednou do mého zpěvu Město
Probud' se do mého zpěvu
Patřím k pokolení uhlí a cementu
V určeném stínu za sebou slyším míhat se krysy
Prohnáný smích
Sténat prolezlý jak děvka
.....
Probud' se jednou do mého zpěvu
Město tak samo tak smutné
Těžce dýchající průchody
Se vzdálenou hudbou tam mezi komíny
(Jiří Kolář: Ranní chodec)

„Mýtus civilizace“ a „zázračno všednosti“, byly natolik životaschopné tendence, že upoutaly i jiné fotografy např. Václava Chocholu, ale i Karla Ludwiga nebo Jiřího Severa. Dokázaly se prosadit i ve změněných poválečných podmínkách např. u Miloně Novotného, Ericha Einhorna nebo Dagmar Hochové.

^{/32/} Jindřich Chalupecký, Situační poznámky. *Život* XVIII, 1942-43, s. 154-155

7.3 Témata a motivy

V rámci této kapitoly bych ráda uvedla některé společné rysy, které jsem u protektorátní avantgardní fotografie považovala za signifikantní. Jedná se o motivy, které se vždy opakují u několika fotografů a stávají se tak produktem dobových pocitů. Většinou vychází ještě z předválečné surrealistické estetiky, kterou si transformují ve vlastní poetiku. Nebo jsou součástí výrazového světa nově vznikajících skupin, které se v období okupace staly důležitým prvkem při utváření nových tendencí.

7.3.1 Poločas rozpadu - torzo, ruina a hřbitov

Tyto motivy nejsou samozřejmě záležitostí pouze válečné fotografie, objevují se i v předválečné fotografii. Válečné události tuto tematiku pouze aktualizují v souvislosti s dobovým děním.

- Předválečná tvorba Jindřicha Štyrského

V této souvislosti považuji za důležité, zmínit se krátce o fotografické tvorbě Jindřicha Štyrského^{/33/}, jelikož jak se později přesvědčíme, svou tvorbou výrazně ovlivnil i tvorbu mnoha mladších českých fotografů. Jeho fotografické cykly tvořené před válkou jsou velkým přínosem nejen pro českou, ale i světovou fotografii. Najdeme u něj také vazby mezi jeho fotografickou a malířskou tvorbou, která byla vždy v těsném spojení s jeho osobními prožitky. Lidské torzo, ruina, ale především hřbitov se objevují nejen na jeho fotografiích, ale i v jeho literárním odkazu.

U Štyrského se setkáme často s torzem ženského těla, které je jakoby ve fázi rozkladu, jeho krása nás už neuchvacuje, ale spíše děsí svým postupujícím zánikem (souboj Erosu a Thanatu). Je pro něj symbolem lásky, krásy, touhy, ale také smrti. Tyto motivy často souvisí s jeho sny a představami, většinou se vztahujícími k dětství (často zmiňovaná smrt sestry Marie).

^{/33/} Štyrského fotografické tvorbě se podrobně věnuje: Anette Moussou , (Anna Fárová.), *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935*. Praha 1982 - Karel Srp , *Jindřich Štyrský*. Praha 2001

Lidské torzo, zobrazování některých částí lidského těla samostatně (především oči, ruce...) mělo v surrealismu vždy významné místo. Zobrazování těchto motivů mělo často erotický podtext, bylo halucinací (fantomem), obrazem touhy nebo snem. Zobrazení fragmentu, vytrženého z kontextu, který tím nabírá zcela jiné významy.

Také na Štyrského fotografiích se setkáváme s torzem, většinou ve smyslu fetišistického objektu (protézy, manekýni...) je to typický nalezený surrealistický objekt přímo v realitě. Sám Štyrský uvádí, že jediné, co ho na fotografii láká je „hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života“^{/34/}, vzrušuje ho objevování předmětů majících v sobě ukrytu latentní symboliku. Fárová o významu Štyrského fotografií uvádí, že hlavním není jejich motiv, ale „fetišistický předmět, objekt- fantóm, předmět nositel emoce nebo vzpomínky, objekt, jehož nějaký evokační nebo provokační detail probouzí v nejhlubších základech myšlenky a asociace touhy, principy slasti nebo smrti“^{/35/}. Právě princip slasti byl u Štyrského často propojen se smrtí nebo rozkladem. Proto i v jeho fotografických cyklech se tak často objevují hřbitovy, rakve, věnce, stejně jako eroticky působící ženská torza a fetišisticky laděné předměty za výlohami obchodů.

Vítězslav Nezval uvádí, že Štyrského úsilí spočívalo v tom, že se pokusil „dát kameře volnost přizpůsobiti si jisté předměty, které samy o sobě léta vzbuzovaly náš obdiv, jako loutky z kadeřnictví, ortopedického člověka, muže s páskou na vousy, krejčovskou pannu, mám-li jmenovat nejcharakterističtější, k nimž jsme se vraceli nejsystematičtěji. Fotografie, berouc jim reálnou funkci, již slouží, a vnášejíc je svou zjednodušující korekturou do plánů fantomů, zdůraznila na nich ožehavou latentní symboliku, již dráždily naši obraznost takřka ode vždy, působíce na nás jako jisté velmi zvláštní básnické obrazy, a učinila je podobnými krajně hmotným a přece těžko uchopitelným obyvatelům snů“^{/36/}. Z tohoto výroku je patrné nakolik bylo uvažování praktikujících fotografů zcela rozdílné. Funke nebo Wiškovský se neustále snažili zdůraznit specifikum fotografického vidění a myšlení. Nezval považuje Štyrského fotografie pouze za další surrealistickou metodu, kterou lze dosáhnout vytyčených cílů. Je stále ještě součástí programu jednoho z -ismů, tedy stále závislá na výtvarném umění, což je samozřejmě dáno také tím, že Štyrský byl především malíř.

^{/34/} Jindřich Štyrský. Surrealistická fotografie in: Jindřich Štyrský, *Každý z nás stopuje svou ropuchu*. Praha 1996, s. 34

^{/35/} Tamtéž

^{/36/} Vítězslav Nezval, *Surrealismus a fotografie. Světozor XXXVI*, 1936, č. 29, s. 488-489

Právě osamostatnění fotografického projevu bylo součástí programu např. Funkeho a asi také jedním z důvodů, proč odmítal fotografii nazývat surrealistickou, ačkoliv k ní v podstatě svým teoretickým myšlením směřoval.

Stejně tak ruina se stala již od počátku předmětem zájmu surrealistických umělců. Breton označuje ruiny v prvním manifestu jako příklad zázračného a evokujícího prostor nevědomí. Tento zájem je podtržen i článkem otištěným v revue *Minotaure*^{/37/}, který je doplněn fotografiemi z nichž nejznámější je asi lokomotiva zarostlá v břečťanu.

Surrealisty vzrušovaly především ruiny obrůstající rostlinami, které je zcela pohlcují. Pohlcování neživého živým, symbol plynutí času na jedné straně (přírodní pochody) a naopak ustrnutí, zastavení se na straně druhé (lidský výtvar). Postupný rozklad, který je vlastně druhým životem objektu (obrustá břečťanem, raší na něm plísň...), který je již ve své podstatě (účelu) mrtvý. Ruina má v sobě ono zvláštní napětí právě tím, že je ruinou, že je vytržena z kontextu svého účelu a jakoby využita k účelu novému.

Pro podrobnější seznámení s touto tematikou sáhnou opět k tvorbě Jindřicha Štyrského, neboť i motiv ruiny ve svých dílech před válkou zpracovával.

U Štyrského se stává ruina a rozpadávající se torzo symbolem ubíhajícího času, který vše zničí. Zde se již blížíme k oné válečné symbolice ruiny jako svědka zániku civilizace destruovaného zvenčí časem, přírodou ale také samotou a zapomněním (např. neudržované hroby lidí, kteří kdysi byli někomu přáteli nebo rodiči, dnes sotva viditelná jména vyrytá v náhrobním kameni - symbol lidské pomíjivosti, hroby ztrácející se pod hustým porostem, který již léta nikdo neudrhuje)... *“Život je neustálé zabíjení času. Smrt denně hlodá na tom, čemu říkáme život, a život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě. Představa polibků umírá dříve, než se rty k sobě přiblíží a každá podobizna vybledne, než ji prohlédneme. Nakonec i srdcem této ženy proleze červ a zasměje se v jeho nitru. A kdo potom bude moci tvrdit, že jste skutečně existovala*“^{/38/}

Motiv ruiny nabývá u Štyrského zásadního významu ve fotografiích zříceniny zámku La Coste (1932), který kdysi býval sídlem markýze de Sade. Tyto fotografie souvisí s fragmentem Štyrského knihy *Život markýze de Sade*^{/39/}, tedy nejsou prvoplánovitě zamýšleny

^{/37/} Zájem surrealistů o ruiny dokazuje: Benjamin Péret, Ruines: Ruine des Ruines. *Minotaure* 1939, č. 12-13, s.57-65

^{/38/} Cit. v pozn. 34, s.49

^{/39/} Jindřich Štyrský, *Život Markýze de Sade*. Praha 1995.- Jindřich Štyrský J., Kraj markýze de Sade. *Rozpravy Aventina* 1933-1934, s. 6

jako samostatné umělecké dílo, je nutno na ně nahlížet jako na fotografie, které se snaží dokumentovat vzhled a atmosféru místa. Zde je ruina, ačkoliv je spojována opět s ubíhajícím časem, zkázou, pohlcováním neživého živým, stále ještě spojena s erotickými podvědomými představami většiny surrealistů (a zvláště Štyrského), s obdivem k člověku, který překračoval společenská tabu a více než na morálku hleděl na vlastní svobodu. Štyrský byl zříceninou naprosto okouzlen a zanechala v něm zvláštní pocity. „*Dnes však žádné místo na světě mi nepřipomnělo tak hřbitov jako trosky lacostské, zaplavené sluncem*“^{/40/}, rozpad popisuje téměř poeticky, zcela evidentně to nebyla úzkost a smutek, které v něm tento „hřbitov zalitý sluncem“ zanechával... „*Malá ještěrka se vyhřívá na šedobílé kamenné zídce a v její blízkosti spí tříbarevná kočka. Velký černobílý motýl se žlutými skvrnami létá nad bílou dětskou košilkou, sušící se na slunci. Červotoč neúnavně pracuje ve zbytcích těžkých vrat, na nichž zrezavělo nečinné klepátko. Břečťan, mechy a plísňe pokrývají zdi, trčící k nebi slepými okenními otvory... Večer však, kdy světlo ustupuje růžové rose, nabývá celý kraj veselého a kabaretního vzezření... Těžkou temnotou větví za světelných efektů přináší nahá luna otupělým spánek a milence nutí blouditi bezcílně krajem, vyhánějíc šílence z toho kraje d'áblova*“^{/41/}. A právě v tom vidím naprostý rozpor s tím co uvidíme např. u Funkeho Země nenasycené nebo Reichmannových Osidel, kdy se opět objevuje téma smrti, rozkladu, ale již s naprosto jiným podtextem. Pro Štyrského byla ruina zámku La Coste, kterou pohlcuje okolní příroda stále ještě místem, kde se smrt mísí se slastnými pocity našeho podvědomí, bylo to stále ještě místo které se stává inspirací pro smyslné poetické myšlenky („...a skupina polonahých dívek zpívala oplzlé šansony...“^{/42/}), které u pozdějších prací s podobnou tematikou ustupují dobovému tlaku.

U Štyrského je, ale nutno vždy poukázat na souvislosti mezi dílem a jeho osobním životem. Motiv zániku a smrti měl pro něj vždy zvláštní přitažlivost, všudypřítomné vědomí smrti a pomíjivost lidské existence prostupuje celým jeho dílem. Vždy je zaujat objektem a jeho symbolickou funkcí, proto se objekt stává i ústředním tématem jeho fotografií. Takovým surrealistickým objektem v pravém slova smyslu může být samozřejmě i náhrobek, rakev.

^{/40/} Jindřich Štyrský, *Život Markýze de Sade*. Praha 1995., s.43

^{/41/} Tamtéž, s. 43-44

^{/42/} Tamtéž s. 44

nebo rozpadající se socha. Je nutno si však uvědomit, že pro Štyrského měly tyto motivy výrazně osobní charakter. Jsou tedy odrazem spíše vlastního vnitřního života, promítaly se do nich hluboce osobní zážitky a traumata.

Inspiraci pro pochopení pocitů, které ve Štyrském vzbuzovaly taková místa, jako jsou např. hřbitovy můžeme nalézt i v jeho literárním odkazu: „*Uprostřed houštiny černých křížů propadlé hroby, omšelá fotografie na emailu, věnce ze skleněných perliček, vázy se žlutou hnijící vodou, která připomíná cukrářské krémy, tkáň vytvářející lodyhy z krajek, propletené lianami břečťanů...a doprostřed této hřbitovní scenerie chtěl bych vykreslit tvůj portrét, tvář mé mořské přítelkyně, její obraz, vyrytý na oprýskané zdi, poseté trhlínami, rozmočené deštěm, prosáklé vodou, popraskané vichřicí, popleněné časem. Několik uschlých květů, vložených útlou rukou mezi listy knihy a blednoucí fotografie, to jsou jediné památky, které mi zbyly.*“^{/43/}.

▪ Aktualizace Štyrského fotografií v tvorbě Jindřicha Heislera

Štyrského fotografická tvorba, byla zcela jistě velkým zásahem pro většinu umělců, už proto, že byla poměrně často vystavována. A přesto, že se objevovaly i kritické hlasy, ze strany fotografů, týkající se především technické stránky jeho fotografií, je zcela zřejmé že zapůsobily na vývoj české fotografie.

O aktuálnosti jeho snímku i v období protektorátu svědčí jejich použití Jindřichem Heislerem v knize „Na jehlách těchto dní“^{/44/} (1941). Heislerova sbírka je také jedním z dokladů ilegální činnosti Surrealistické skupiny, která se přes všechny překážky snažila fungovat a v rámci své Edice surrealismu vydala několik knih, které v podstatě zajišťovaly jejich vzájemnou komunikaci. Její název se objevuje již dříve (pravděpodobně r.1934) na pozoruhodných Štyrského fotografiích s kameny popsanými texty.

Obě složky této sbírky, tedy báseň a fotografie (27 fotografií), jsou naprosto autonomní. Jejich smysl je v šťastných setkání dvou prvků. Je sice pravděpodobné, že některé básně vznikly jako inspirace Štyrského fotografiemi, ale tento vztah není nijak akcentován. Není

^{/43/} Jindřich Štyrský, Svět se stává stále menším in: Jindřich Štyrský, *Poesie*. Praha 1946, s.37

^{/44/} První vydání v ilegální Edici surrealismu, v r. 1945 vydáno u Fr. Borového v Praze. Též přetištěno in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s. 85-144.

jisté jakou roli hrál Štyrský při výběru fotografií, jisté je, že text je zde stejně důležitý jako obraz. Hledání konkrétních souvislostí se samozřejmě nikdy nevyhneme, nalézám zde však velkou volnost interpretace, která souvisí s individuálním působením obou složek na čtenáře^{/45/}.

Často se můžeme také setkat s odkazy na válečnou realitu (...*“šílenství tohoto věku“*,... *“mráz na zádech prchajících...ztupělá bolest raněných vojáků“*) a dokonce i na holocaust (...*“...jak se děšť kupí nad šedivými transporty, v nichž se pohybuje maso v prášku jako mák v makovicích kymácejících se větrem...“*), které naprosto mění původní kontext Štyrského fotografií. Logické je tedy i použití fotografií s tematikou hřbitova. V krátkosti se zde pokusím přiblížit některé souvislosti mezi textem a fotografií (obr.104-107), které z mého pohledu reflektují dobovou situaci.

...Fotografie s andělem z vývěsního štítu nesoucí nápis „Materialista“: Do textu dle mého názoru Heisler promítá svou zkušenost s protektorátní realitou, která byla pro něj o to tísnivější, že se musel skrývat. Setkáme se zde s puškami, děly i revolvéry, ale také prostou žádostí, „aby bylo, co nejhlubší ticho“.... *“Tak vysoko bláto nedostříkne a kamínky odskakují od kol, protože jsou pušky a děla, zvykly si jednou provždy na sklo výkladních skříní. Jen hluk soustřeďující se v uších z kamene mohl by časem příliš zatížit staré podpěry narkotického spánku. Ale doba je ještě klidná a z malých, studených očí revolverů, očumujících ovoce vyložené před krámkou, čte se stále prosebnější výzva: aby bylo co nejhlubší ticho“*

...Fotografie drogistické výlohy s vousatým manekýnem: v básni je cítit důraz na hlavní objekt fotografie, na rozdíl od předešlého případu zde zaznívá daleko více fascinace neživým objektem, kterému jsou vtiskovány vlastnosti živého. Zároveň však můžeme vnímat souvislost mezi manekýnem uzavřeným ve výloze, který nemá možnost úniku a Jindřichem Heislerem, který se skrývá u Toyen v koupelně. *„Váš pohled umírá s hrůzou šílených nocí, jež nosí jen sny podobné květům na zmrzlých oknech, anebo bezesné pláň jako plech spuštěných rolet.“*

...Fotografie dětské kresby indiána: (v dolním levém rohu je začmáraný hákový kříž). Opět Heislerův útok (a to poměrně přímý) na dobovou situaci a německé okupanty. *„...Rostou a bobtnají všemi směry děti těch strašlivě nemocných lidí s alpskými protěžemi vyšitými hluboko v mase, v mase, které tak hrůzně rozkvétá, jako vzteklina...“*. Nevinná dětská kresba

^{/45/} Interpretace textu a hledání souvislostí s fotografiemi najdeme in: Karel Šrp., Teprve za větami je vidět jazyk a světlo in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s.404-417 - Walker I., *Between Photograph and Poem: a study of Štyrský and Heisler's On the Needles of these days* in: *Papers of Surrealism*. Internetový časopis [cit. 2006-04-10], dostupné z http://www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/journal3/acrobat_files/walker.pdf

doplněna skrytým nebezpečím - hákovým křížem.

...Fotografie střelnice: „*Jednou, až tato města a vesnice, dnes živé jen velkýma očima krav, nebude možno znovu natáhnout, pak půjde celá ta kočičí kapela a nejveseleji bude hrát nad rakvemi té pozlacené chátry, a z našich očí, které se staly terčem přízraků této války, a ze všech očí, které vyvážnou zdravé a uvidí náhodou tuto masopustní podívanou, neskane jediná slza.*“ Motiv střelnice byla za války aktualizován Toyen u které nacházíme rozstřílená torza dětských hraček spolu s poházenými pohřebními věnci.

Cyklus je příznačně zakončen čtyřmi fotografiemi s hřbitovní tematikou, které jsou doplněny opakujícím se výmluvným veršem „*Škoda každé, která padá vedle*“, u posledního snímku pak ironickým „*a buďte veselí*“.

- Torzo, ruina a hřbitov v protektorátní fotografii

Motiv destruovaného torza, ruiny nebo hřbitova, tak jak se objevuje za protektorátu je vymezen několika zásadními díly jako jsou - Jaromír Funke: Země nenasycená, Tibor Honty: Ze starého hřbitova, Vilém Reichmann: Raněné město. Tyto cykly fotografií jsou doplněny několika samostatnými fotografiemi od různých autorů.

Asi nejčastěji zmiňovaným cyklem, který reflektuje válečnou realitu prostřednictvím využití fotografie jako symbolu je Funkeho „Země nenasycená“ (1942-44). Tento cyklus rozpracovává tematiku hřbitova (obr. 81-84), které se Funke nedotkl poprvé. Již v cyklu „Čas trvá“ se setkáme s fotografiemi hřbitovních soch, z nichž nejznámější je socha anděla korunující komín kolínské elektrárny, který zdůrazňuje věčné plynutí času „*...kdy osmnácté století, představované omšelou sochou korunuje se vši vážností tovární komín dneška...*“^{/46/}. Tyto hříčky v Zemi nenasycené zcela opouští. Prostá realita je zde zbavena pouhé popisnosti, fotografie se stává symbolem pomíjivosti vlastní existence. Právě motiv pomíjivosti a zániku se stává aktuálním v souvislosti s dobovou politickou situací, proto se podobná tematika objevuje i u jiných fotografů. Hřbitov se v Zemi nenasycené, na rozdíl od cyklu „Čas trvá“, stává jediným místem, kde Funke fotografuje. Stává se tak nedílnou součástí fotografické výpovědi - prostor je sám o sobě nositelem myšlenky.

^{/46/} Jaromír Funke : Od fotogramu k emoci. *Fotografický obzor* 1940, č. 11, s. 121-123

Funkci prostoru v rámci emoční fotografie se věnoval Funke již ve své stati „Prostor a námět“^{/47/}. Tento prostor se stává nedělitelnou součástí objektu. „*Prostor jest přímým pokračováním každé události...Prostor dodává fotografii zajímavost, prostor blíže určuje povahu scény, prostor vyzdvihuje motiv nebo při špatném výběru a záběru jej potlačuje nebo zlehčuje.*“^{/48/} Poměr mezi námětem (motivem) a prostorem musí být naprosto vyvážený, což je výsledkem citového poměru mezi námětem a fotografem. Rozhodující roli hraje fotografické vidění neboť „*Vidění všech lidí není stejné, rovněž názor na vidění se liší. Jest tedy přirozené, že dobrý fotograf svému způsobu a výsledku práce vtiskuje pečeť své individuality, která se projevuje na pracích vyhraněných autorů.*“^{/49/}

Prvním způsobem jak zobrazíme prostor a objekt, je ten, že objekt i prostor jsou stejného druhu - tedy jako v případě Země nenasycené.

Druhý způsob je snaha podtrhnout význam předmětu naprosto nesourodým okolím. Jde o konfrontaci dvou odlišných světů jejíž výsledkem je fotografie „*nevšední emoční působivosti*“^{/50/}. Takto vznikne nová - fotografická skutečnost, která sice využívá přísně fotografické kompozice, ale zcela se vymyká obvyklému pohledu na objekt - tento přístup nalezneme v cyklu Čas trvá. Aby fotograf dokázal takto pracovat s námětem a prostorem, je zapotřebí bystrého postřehu, fotografického úmyslu a jistoty při výběru výseku skutečnosti i úhlu záběru. Nová fotografie, odhaluje podle Funkeho „*kouzlo začarované do neviditelnosti*“^{/51/}.

Ve fotografiích z souboru Země nenasycená vidíme odraz nejen Funkeho teorie^{/52/} o prostoru a námětu, ale také myšlenek, které vyslovil ve stati „Od fotogramu k emoci“^{/53/}. Jsou dobrým příkladem emoční fotografie v praxi neboť jsou odrazem své doby a zároveň vnitřních emocí fotografa. Jsou výsledkem hledání zázračného v nejprostší skutečnosti.

V cyklu Země nenasycená pracuje Funke s obrazem nearanžované reality, pouze s jednou výjimkou - fotografie lidské ruky trčící ze spleti břečťanového porostu. Právě tato fotografie

^{/47/} Jaromír Funke, Prostor a námět. *Fotografický obzor* 1940, č.4, s.37-38

^{/48/} Tamtéž

^{/49/} Tamtéž

^{/50/} Tamtéž

^{/51/} Tamtéž

^{/52/} O Funkeho teoretické činnosti více in: Antonín Dufek, *Jaromír Funke- průkopník fotografické avantgardy*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1996

^{/53/} Jaromír Funke J.: Od fotogramu k emoci. *Fotografický obzor* 1940, č. 11, s. 121-123

má v sobě velkou emotivní hloubku. Využívá zde ještě v kompozici konstruktivistické úhlopříčky, aby zdůraznil dynamiku zoufalého gesta. Člověk volající o pomoc, poslední pokus tonoucího o záchranu. Motiv oprýskaných, torzálních soch zde vyměnil za živého člověka, který je ohrožován všudypřítomnou rozbuželou vegetací, která ho pohlcuje, aniž by měl naději na záchranu. Právě tato fotografie, která tak výrazně z celého cyklu vybočuje, je potvrzením skryté myšlenky o zániku lidské civilizace a jejím pohlcením přírodou (podobně např. V. Reichmann: Osidla). Tyto fotografie byly většinou pořízeny na Malostranském hřbitově, kde fotografoval také Sudek.

Tématika, která byla mistrně rozehrána ve Funkeho cyklu se objevuje i u Tibora Hontyho,^{/57/} který fotografuje sérii „Ze starého hřbitova“ (1942 – obr. 108,110).

Motiv hřbitova a zapomenutých hrobů, je zde ponořen daleko více do melancholické nálady. Karel Teige mluví dokonce o „melancholickém lyrismu“^{/58/}. Hontyho vždy zajímal osud člověka, na rozdíl od Funkeho měl před válkou blízko spíše k sociální fotografii, k zobrazení osudu člověka ve společnosti. Toto směřování ho zavedlo za války k tematice hřbitova, jako místa nejlépe odrážejícího situaci člověka, který je ohrožován válkou.

Výrazným útokem na pomíjivost lidské existence jsou medailony s podobou konkrétních osob, které jsou nejrůznějším způsobem poničeny. Fotografie destruovaných medailonů, které jsou na hrobech zástupným symbolem člověka a jeho podoby, připomenutím, že pod tímto náhrobkem leží konkrétní osoba, se objevují již u Štyrského. Štyrský si v těchto fotografiích pohrává s myšlenkou mizející krásy, stejně jako v portrétech sestry Marie. Lukas, který také fotografoval hrob s rozbitými medailony (obr.111), ještě umocňuje dobovou tematiku tím, že se jedná o

židovský hrob, kde rozbité podobizny zračí tragédii celého židovského národa. Jako by byly „zrcadlo bez obrazu, ruiny bez vzpomínek“^{/59/}

V souvislosti s tvorbou J. Štyrského je také nadmíru zajímavý Hontyho snímek s názvem „Dva bratři“. Stejnou fotografii nalezneme také u Jindřicha Štyrského (obr.109), což nás opět

^{/54/} Karel Teige, *Osvobození života a poesie - studie ze 40.let*. Praha 1994, s. 537

^{/55/} Cit. v pozn. 40, s. 43

^{/56/} Jan Sekera, Ladislav Šolc. *Vilém Kříž - fotografie z období 1937-1992*. Katalog. Středočeská galerie v Praze. Praha 1992

^{/57/} Více o tvorbě Tibora Hontyho in: Jiří Mašín. *Tibor Honty*. Praha 1965

^{/58/} Karel Teige, *Cesty československé fotografie. Blok II*. 1948, č. 6, s. 77-82

^{/59/} Cit. v pozn. 43, s. 37

přivádí k otázce nakolik mohl ovlivnit novou generaci fotografů. Štyrského fotografie musely být samozřejmě velkým impulsem pro vnímání fotografie jako odrazu fantastické skutečnosti. Zajímavé je, že Honty nebyl a ani nechtěl být surrealistickým fotografem v pravém slova smyslu. Dostáváme se zde tedy opět k problému, jak vnímat fotografii v rámci určitých stylových „škatulek“. Je také otázkou, zda se Honty inspiroval přímo u Štyrského nebo se jednalo o jeho vlastní nalezený námět, taková náhoda je však krajně nepravděpodobná. Podtext Hontyho cyklu je však naprosto jiný než u Štyrského. Štyrský svým proklamovaným antiklerikalismem měl pochopitelně velmi daleko k válečnému pocitu ohrožení základních humanistických hodnot, které souvisí i s naší křesťanskou tradicí.

Je zde více než patrné to, co poutalo v této těžké době fotografy na takovém místě jako byl právě starý zarostlý hřbitov. Neudržované náhrobky - symboly zapomnění, torza křížů a soch, které jsou odrazem naší křesťanské tradice a jejích hodnot, jež jsou pošlapávány a ničeny. Návraty k náboženským tématům, která byla schopna nést nejružnější symbolické významy nacházíme i ve výtvarném umění, např. Václav Hejna, člen skupiny 7 v říjnu se často obracel k biblickým podobenstvím.

Ke křesťanské tradici a jejím symbolům se vážou také dvě fotografie, které jsou publikovány ve Wiškovského monografii od Vladimíra Birguse^{/60/}. Jedná se o fotografii Dobrého pastýře s rozbitou hlavou (obr.206), z které vyhřezávají cáry, které byly její výplní. Vyznění tohoto snímku je až znepokojivě morbidní, čemuž dopomáhají i amputované prsty na jedné ruce. Vzhledem k tomu, že obě fotografie jsou bez datace, lze se jen domnívat, že vznikly v období protektorátu (což je více než pravděpodobné) a nebo krátce po osvobození.

Stejnou sochu fotografoval Josef Sudek r. 1945 (obr.207), kdy se započal jeho zájem o hlavy soch. Jedná se o fotografii z profilu, kdy svůj zájem soustředí spíše na spleť materiálu, který se valí z rozbité sochy. Shoda v námětech u obou fotografů opět odkazuje na provázanost tvorby avantgardních fotografů.

Druhou Wiškovského fotografií je zničené torzo sochy bez hlavy „Zraněná socha“ (obr.208). Je patrné, že tato socha nebyla ničena přírodními vlivy, ale zásahem člověka. Její výmluvná osamocenost uprostřed krajiny, která je zcela evidentně obydlena lidmi a názvem akcentovaná příbuznost živému člověku nás přivádí k cíleně existenciálnímu podtextu fotografií tohoto typu.

^{/60/} Kat. č. 63 a 64 in: Vladimír Birgus, *Eugen Wiškovský*. Praha 2005

Pocit existenciální úzkosti, která byla příčinou zpracovávání témat tohoto typu, byl blízký i nastupující generaci.

Umělci Skupiny Ra a Skupiny 42 vycházeli sice ještě z předválečného surrealismu, ale jak již bylo uvedeno snažili se hledat vlastní cestu. Vilém Reichmann^{/61/} tuto cestu hledal prostřednictvím interpretace neživého předmětu jako metafory osudu civilizace (především cyklus Raněné město) a nebo ještě častěji humanizace neživého předmětu (cykly Metamorfózy, Dvojice....).

„Osidla“ (obr. 233), název upomínající k surrealistické estetice a k motivu ženského klínu, který se může stát pastí. Vegetace, která pohlcuje sochu - symbol ženské krásy. Symbol pomíjivosti lidské civilizace, vítězství přírody, která nakonec vše pohltí, z lidských výtvorů, kdysi tak krásných zbudou pouhá torza prosvítající rozbujelou, všepohlcující vegetací. Osud člověka uprostřed ohrožení jeho vlastní existence.

„Osidla“ byla vytvořena jako jedna z fotografií pozdějšího cyklu Opuštěná. Název tohoto cyklu nás opět směřuje k myšlence samoty, existenciální úzkosti člověka opuštěného uprostřed nepřátelského světa. Motiv samoty a téměř meditativního ticha je u Reichmanna velice častý, stejně tak jako obrovská fantazie s kterou je schopen vnímat náhodně nalezené předměty a nacházet pro ně zcela nové uplatnění („Křídla anděla“...).

Typické je pro něj vyjadřování se prostřednictvím cyklů, které vytváří vždy v horizontu několika let, první fotografie z těch nejznámějších jako jsou např. Dvojice nebo Kouzla, byly vytvořeny již za protektorátu. Jak postupně nachází fotografie se společnou poetickou hodnotou řadí je do několika tematických okruhů. *„V kratším nebo delším úseku lidského života se vyskytují jisté převládající představy, touhy, příznačné motivy-a transponují se do předmětného světa. Člověk je tam potom nachází. První popud k cyklu může být taková nabízivá náhoda. Dokončení cyklu už je práce záměrná. A poslání? Cykly mohou fungovat jako orientační ostrovy v moři reality, která nebohého fotografa ohrožuje denně svou bezbřehostí.“*^{/62/}. Právě takovou fotografií z většího cyklu jsou i „Osidla“.

Původně se jednalo o rozsáhlejší cyklus, který Reichmann postupně zredukoval na několik snímků, které nazval souhrnně „Opuštěná“. Podobné vyznění jako „Osidla“ můžeme

^{/61/} O tvorbě Viléma Reichmanna více in: Antonín Dufek, *Vilém Reichmann*. České Budějovice 1996 - Václav Zykmond, *Fotografická metafora* (K fotografiím V. Reichmanna). *Výtvarné umění* IX, 1959, č. 9, s. 236-237 - Vilém Reichmann, *O umělecké fotografii věcí*. *Fotografie* XIII, 1962, č. 1, s. 26-29.

^{/62/} Karel Dvořák, *Hovoří Vilém Reichmann*. *Československá fotografie* XIV, 1963, č. 5, s. 152

hledat u fotografie „Z dílny Adolfa Loose“ (obr.234) z roku 1938. Jedná se opět o ženské torzo, které zapomenuto mezi nejrůznějším harampádím postupně chátrá a rozpadá se. V této souvislosti mě napadá slavná Štyrského věta „*Nicota rozleptává formy kdysi tak krásné*“. Tato, kdesi zapomenutá ženská torza se tak stávají symbolem pomíjivosti ženské krásy. Dostáváme se tedy k dalšímu z možných přístupů k motivu. Téma zániku se ocitá ve spojení s erotikou a smyslností, která byla jedním z ústředních témat surrealismu.

Fotografie „Rub“ (obr. 235) ze souboru „Kouzla“ zobrazující vyprázdněnost náboženských symbolů, pomocí rozpůlené duté sochy andílka nás může opět oklikou přivést k fotografiím Štyrského, který má ve svém cyklu mimo jiné i fotografii obráceného kříže a Krista, který je otočen hlavou ke zdi.

Ze stejného cyklu je i fotografie „Hoplit“ (obr.236) zapomenuté sochy ze zahrady kostela sv. Jana na Skalce (tato socha byla publikována v časopise Světozor v č. 16/1940 s titulkem „Barokní rytíř ze zahrady sv. Jana na Skalce, je možné že tato fotografie mohla být pro Reichmanna inspirací.). Reichmanna zde zřejmě zaujal expresivní výraz tváře, který mohl dobře vyjadřovat pocity generace, která musela mlčet, když chtěla křičet. Křičící voják s „amputovanými“ rukama, je tak dalším symbolem války. Reichmann byl jako Němec v neustálé nejistotě, zda nebude povolán na frontu. Tato představa byla pro něj naprosto děsivá, jelikož byl zarytým pacifistou.^{/63/} Odveden byl nakonec r. 1942.

Nejpřesvědčivějším dokumentem o válečné zkáze je Reichmannův cyklus „Raněné město“ (1946), kde je motiv ruiny hlavním nositelem myšlenky. Jedná se o koncepční soubor na téma válka (obr. 76-80). Nejde zde o dokumentární zachycení bombardovaného města, ale o zprávu o jednotlivých věcech, které pozbývají svůj význam a účel. Z krucifixu zbyly pouze ruce a nohy bezvládně visící na kříži, dětské hračky se špinavé a zničené povalují mezi troskami, dráty trčící ze sutin vytváří hrozivé ornamenty, obrovská díra ve stěně domu nám odhaluje vlastní nitro, které bylo ještě donedávna místem bezpečí.

Tyto nalezené objekty jsou zničeny člověkem, kterému původně sloužily a dokazují tak absurditu lidského jednání. Jednotlivé fotografie se stávají symboly války, která přinesla zkázu nejen předmětného světa, ale také základních hodnot, které člověk dříve vnímal jako

^{/63/} Reichmannovy vzpomínky na tyto události najdeme in: Vilem Reichmann Quasiautomatický text. *Revue fotografie* XXXVI, 1992, č. 2, s. 10-21

samozřejmost. Věci, které dříve sloužili konkrétnímu člověku pohozené mezi troskami vzbuzují daleko silnější emoce, než reportáže z bombardovaných měst. Reichmann o tom sám říká: „*Daleko hlouběji se do paměti vrývá obraz panenky roztrhané střepinou granátu nebo dětského kočárku, opuštěného v kouřících troskách, než dokumentární snímek masakru, který vzbuzuje jen, holou hrůzu...*“^{64/}

Fotografie zničených hraček uprostřed trosek nalezneme také u Marcela Lefrancqa z r. 1944 (obr.284). Reakce na ničivou válečnou sílu je tedy podobná jako u Reichmanna.

Svět dětství je konfrontován se světem zpustošeným válkou také v cyklu Střelnice od Toyen. Její veristické pojetí zničených hraček uprostřed pusté krajiny, je stejně znepokojující jako fotografie, které jsou přímým odrazem reality .

Působivá je také fotografie Eugena Wiškovského, jejímž ústředním motivem je zničený železný kříž výmluvně trčící ze sutin - opět tedy poukaz na křesťanskou symboliku (obr. 209).

Obrovská destruktivní síla válečných náletů měla velkou emotivní působivost, proto ovlivnila i poválečné tendence ve výtvarném umění - především ty, které pracovaly s informální hmotou.

Mnoho fotografií vyrazilo po skončení války do rozbombardované Evropy. Fotografové jako Karel Ludwig nebo Jindřich Marco tak vytvořili autentické svědectví o všudypřítomné zkáze způsobené lidskou zvůlí.

^{64/} Vilém Reichmann, O umělecké fotografii věcí. *Fotografie* VI, 1962, č. 1, s.26-29

7.3.2 Pohled z okna

Vzhledem k neutěšené protektorátní realitě, která s sebou přinesla pro obyvatele nové pocity, jako byl strach a nejistota, dostává život uvnitř vlastního bytu nových významů. Pocit bezpečí a lidského tepla, který venku chybí, je v umění prezentován stále častějším zobrazováním pohledů z okna bytu, interiérů, ateliérů, kanceláří apod.. Mnoho umělců se stahuje ke svým debatám z kaváren do bezpečí vlastních bytů, kde mohou nerušeně tvořit a ty se tak stávají svobodnými oázami uprostřed nepřátelského světa. Především člověk žijící ve městě, se stále více uzavírá světu, v noci, kdy je ve svém zatemněném pokoji nachází opět vztah k nejbližšímu okolí. Jedná se ale také o symbol izolace moderního umělce v době, která jeho tvorbě nepřeje.

Dochází tak k velkému zintimění tvorby, kdy umělec dává divákovi nahlédnout do svého soukromí, nabízí mu pohled na osobní věci, které jsou součástí jeho života, které používá a má k nim blízký vztah. Jsou to obrazy té nejjednodušší, prosté reality, která je však nositelkou určité osobní mytologie.

▪ Pohled do soukromí - Skupina 42

Nejpodstatnějším příspěvkem k této problematice je tvorba umělců ze Skupiny 42 u kterých najdeme obrovské množství obrazů bytů, ateliérů, zahrad a pohledů z okna. Toto téma se tak stává jedním ze základních znaků jejich tvorby. Myšlenková atmosféra uvnitř Skupiny měla velice blízko k existencialismu, kdy umělec „...v *autonomní konstrukci uměleckého díla umísťuje a vytváří nevědomky svou autentickou existenci, svého pravdivého dvojníka*“^{65/}

Umělci Skupiny 42 se scházeli ve svých ateliérech nebo bytech - nejčastěji v ateliéru Miroslava Háka v pasáži U Rozvařilů, kde byla dokonce skupina ustanovena. Toto prostředí se tak stávalo místem přímé inspirace, která je často vázána na rozhovory o umělecké tvorbě a programu. Byty a ateliéry jsou jim tím, čím byla předválečným umělcům kavárna - místem dlouhých debat, intelektuálního kvasu, kde se může svobodně tvořit, mluvit i snít.

^{65/} Jindřich Chalupský, Umění napodobí skutečnost. *Život* XVIII, 1942, s.11-19

Na ateliér Miroslava Háka vzpomíná Ladislav Zív: „...*V diskuzi se rodily nápady a nová umělecká iniciativa, sem se snášely nové obrazy a nejdén zde i vznikl. Místnost byla plná lamp a fotoaparátů a za stahovací roletou byla připravena i peřina k nouzovému přespání...*“^{/66/}

Jindřich Chalupecký mluví o umění Skupiny 42 jako o „soukromé věci“, která byla „velmi intenzivně prožívána“^{/67/}

Tyto interiéry jsou často doplněny naprosto specifickými předměty - prostředky osobní mytologie, které nemají daleko k surrealistickým předmětům s latentní symbolikou (např. věšák u Františka Grosse nebo šicí stroj u Bohumíra Matala). Zasněný pohled Kamila Lhotáka z okna se zavěšenou klecí na zahrádku (obr.246), nám může evokovat svět Sudkových fotografií. Předmětem zájmu se stávají také chodby, pavlače a schodiště v činžovních domech - Chocholova fotografie „Ve starém domě“ (1943-obr. 282)) má blízko k obrazu Karla Součka „V čekárně“ (1940- obr. 281). Fotografie schodiště s rozostřenou postavou staré ženy byla poprvé publikována v časopisu Praha v týdnu. Přes bezprostřednost, kterou Chocholova fotografie vyvolává se jedná o aranžovanou fotografii. Vytvořil si provizorní ateliér na schodech a jak vzpomíná „...*stará paní se mnou ochotně spolupracovala*“^{/68/}.

Skupinový fotograf Miroslav Háka^{/69/} se představil již v r. 1937 na Mezinárodní výstavě fotografie, kterou pořádal S.V.U. Mánes fotografií evokující kapky stékající po okenním skle „Deštivý den“ (1936), tuto iluzi vytvořil v ateliéru, kde vyfotografoval kapky vody na leštičce. Tato fotografie zasahuje již do oblasti abstraktní fotografie, ale může nám evokovat i Sudkův zájem o obrazce vytvářené na okně ateliéru.

R. 1942 fotografoval Miroslav Háka „Atelier (skříň)“ (obr.222) - snímek skříně napěchované k prasknutí osobními věcmi, je obdobou Sudkových pozdějších snímků z vlastního ateliéru, kde využívá estetiky chaosu. Nepostradatelným prvkem jsou zde dvě fotografické lampy, které se stávají i v obrazech skupinových kolegů hlavním ikonografickým motivem fotografa - např. v obraze Františka Grosse „Ateliér fotografa Háka“ (obr.231). K motivu fotografické lampy se vrací i Václav Chochola ve fotografii „Lampa“ z r. 1947 (obr. 232).

Zřejmě ve svém ateliéru vytvořil Háka také „Portrét Františka Grosse“ (1941-obr.261)), který

^{/66/} Nepublikovaný rukopis Ladislava Zíva in: Aleš Kuneš, *Miroslav Háka*. Diplomová práce FAMU. Praha 1985.

^{/67/} Jindřich Chalupecký, Počátky Skupiny 42. *Výtvarná práce* XI., 1963, č. 19-20, s. 8-9

^{/68/} Blanka Chocholová, *Václav Chochola – Kabinety vzpomínek*. Praha 1994, s.14

^{/69/} Více o Miroslavu Hákově in: Aleš Kuneš, *Miroslav Háka*. Diplomová práce FAMU. Praha 1985. – Lubomír Linhart, *Miroslav Háka - Oči. Svět kolem nás*. Praha 1947 – Jiří Kolář, *Miroslav Háka*. Praha 1959

tvoří neosvětlený profil Grossovy hlavy a fantomaticky přeludná krejčovská panna, která je umístěna za sklem dveří. Krejčovská panna byla jedním z atributů obrazů Františka Grosse. Najdeme jí např. v obraze „Z chodby“ (1942) nebo „Pohled do kuchyně“ (1941). Byla tedy dalším ze symbolů, s kterými se můžeme u Skupiny 42 setkat. Vychází sice ze surrealistické estetiky, ale nabývá jiného významu. Svým jednoduchým tvarem se stává v existencialisticky laděném prostředí skupiny symbolem samotného člověka a jeho pasivní role v utváření vlastního osudu.

Krejčovská panna jako hlavní motiv fotografie, je také u Háкова „Okna“ (1943- obr. 218). Svým jednoduchým obrysem je znakem lidské existence, nacházející se uprostřed pokoje. Otevřené okno nám nabízí pohled na ulici. Toto propojení dvou světů - intimního a vnějšího je odrazem spojení člověka a města, akcentovaný Skupinou 42.

Fotografie „Pavlač“ (obr. 219) je pohledem z okna, kde zavěšený deštník zdůrazňuje zázračno obsažené v realitě. Jedná se o snímek, který je opět vázán k nejbližšímu okolí autora a k jeho osobní věci - deštníku, který je součástí osobní mytologie.

Ke Skupině 42 měl blízko i Karel Ludwig nebo Václav Chochola.

Karel Ludwig fotografoval kromě aktů a hereček, také krejčovskou pannu (obr.217) nebo kamna svého ateliéru.

Václav Chochola^{70/} ve své tvorbě zpracovával poetiku, inspirovanou myšlenkovým světem Skupiny 42, především po válce, ale již z období protektorátu známe několik takových fotografií.

Ke skupinové estetice bytu a ateliéru ho váže fotografie „Autoportrét v pyžamu“ (1944- obr. 221), kde je zdůrazněn moment intimního a soukromého tím, že se zobrazil rozcuchaný a v pyžamu, zřejmě tak, jak právě ráno vstal. Stojí uprostřed nepořádku fotografického ateliéru, obklopen všemi atributy svého řemesla.

Daleko hlubší význam má fotografie „Věšák“ (1944-obr.220) na kterém jsou pověšeny jeho osobní věci - klobouk a kabát. Vytváří tak to, o čem Chalupecký mluvil jako o „pravdivém dvojníkovi“. Chochola se o této fotografii zmiňuje v souvislosti s dobovými pocity „...*Začal jsem jí říkat Protektorát. Právě v téhle atmosféře ponurých nočních zatemnění vznikla. V atelieru v Soukenické ulici jsem fotografoval kabát pověšený na stativu od reflektoru i s kloboukem. Oblečen do téhož kabátu a klobouku, vyšel jsem do noční Prahy*“^{71/}. Kabát a klobouk vnímá jako součást jeho osudu, když neopomene poznamenat, že poté v tomto kabátu

^{70/} Více o tvorbě Václava Chocholy in: Jiří Kolář, *Václav Chochola*. Praha 1961 – Blanka Chocholová, *Václav Chochola – Kabinety vzpomínek*. Praha 1994

^{71/} Blanka Chocholová, *Václav Chochola – Kabinety vzpomínek*. Praha 1994, s. 58

a klobouku fotografoval tramvaj č. 19 a potvrzuje tak Chalupeckého tezi o vytváření „autentické existence v autonomním uměleckém díle“^{/72/}. Pokud by se jeho osud vydával jinými cestami, mohl by, v souvislosti s dobovými událostmi, kabát být např. svědkem bombardování, zatčení nebo jiné závažné události. Pak by to nebyl „kabát v kterém jsem fotografoval tramvaj č. 19“, ale „kabát v kterém jsem byl zatčen“, stal by se tedy součástí naprosto zásadní a dramatické situace. Tento vztah k běžným a osobním věcem, které se mohou stát svědky dramatu existence vychází z myšlenkového světa Skupiny 42 a najdeme jí také u Jiřího Koláře: „*Skutečnost sama o sobě nemůže být krásná bez doteku lidského osudu...*“^{/73/}

- Okno ateliéru v díle Josefa Sudka

Vztah Josefa Sudka k intimnímu prostředí ateliéru, je poněkud jiný než u členů Skupiny 42. Sudkův pohled z okna (obr. 210-214) je soustředěn především na jeho skleněnou plochu, která se v souvislosti se změnami přírodních podmínkami mění a formuje a vytváří tak nepřehledné množství struktur a tvarů.

U umělců Skupiny 42 je vždy důležité zobrazení světa venku, který je nahlížen pohledem zevnitř - takový je např. obraz Františka Grosse „Večer nad Rajskou zahradou“ (obr.230)) nebo Františka Hudečka „Výhled z domu, kde mám ateliér“ (obr. 229), také u Hákovy fotografie „Pavlač“ je důležitý pohled zevnitř na dění za oknem.

U Sudka je to naopak - důležitou se stává plocha okna, která je hlavním nositelem estetické hodnoty a později dění na parapetu pod oknem. Dochází k neustálé konfrontaci dvou světů vnitřního a vnějšího

Svět venku je jen tušený, formuje obrazce na skle, ale není hlavním zájmem fotografa. Pohled z okna je deformovaný, někdy na samé hranici viditelnosti. Dochází zde k velké relativizaci prostoru, kdy hlavní téma fotografie se odehrává na ploše - tedy podobně jako na malířském plátně. K ploše okna postupně přibývají předměty, které se jakoby náhodou ocitají na parapetu. Tato zátiší se postupně osamostatňují a nabývají stále na větším významu. Postupně vedou Sudka k většímu zájmu o tento žánr, který se projevil po válce. Vedou od kontemplace nad relativní podobou věcí - změny na povrchu okna, k zájmu o objektivní prostou skutečnost - zátiší na parapetu okna. Jeho zátiší jsou často ovlivněny výtvarným uměním – proto v příloze přikládám „Zátiší u okna“ (obr. 245) od Aloise Fišárka z r. 1940.

^{/72/} Cit. v pozn. 65

^{/73/} Jiří Kolář, Miroslav Háek. Praha 1959, s. 11

7.3.3 Utajené podoby - Maska a fantom

Klasické surrealistické téma, jako je zobrazení fantomu, tajemných přikrytých objektů, masek, se objevuje i za protektorátu. Tradice surrealismu byla u nás velice silná a stávala se fotografům východiskem i za protektorátu.

Ludwigův „Akt ve vaně“ (obr.21) svou přízračnou atmosférou přímo odkazuje k surrealistickému motivu nebezpečného ženství. Zlověstný stín ruky, která se chystá uchvátit svou oběť je nejvýraznějším motivem fotografie. Fantomaticnost výjevu je akcentována výřezem. Tím, že nevidíme hlavu, stává se pro nás představa ještě děsivější. Obličej je nositelem lidské individuality, poznáme z něj jeho pocity, náladu nebo názor.

Zahalená tvář nebo objekt, je pro nás značným znejistěním. Tím, že nevidíme jeho přesný tvar nebo podobu, může v nás vzbuzovat nejrůznější představy. S tímto principem pracoval ve svých obrazech např. Jindřich Štyrský.

Wiškovského fotografie „Přízraky“ (1939- obr. 237)) zobrazující dvě židle přikryté prostěradlem, nás svým názvem přímo přivádí k surrealistické tematice fantomů a přízraků. Tyto děsivé snové představy nám jsou předkládány jako součást běžné reality. Jsou skutečné - neboť jsou vyfotografovány a navíc stojí přímo uprostřed obývacího pokoje, tedy místa bezpečí a jistoty. Ohrožení soukromého prostoru nedefinovatelnými objekty je tak odrazem úzkosti, kterou v člověku vzbuzuje nejistota vlastní existence.

Žena s tváří zahalenou v látce se objevuje i u fotografa Josefa Sudka(obr.239-240). Tato série fotografií nás opět odkazuje k problému vztahu Josefa Sudka k soudobým uměleckým směrům, který byl často přehlížen. Sudek se se surrealisty znal, fotografoval jim jejich díla a sám i přiznal, že ho i ovlivnili ^{174/}.

Stýkal se např. se Štyrským nebo Toyen (z 30. let pochází „portrét malířky Toyen“), a právě u Štyrského můžeme motiv zahalených tváří nalézt - žena se zahalenou hlavou se objevuje např. v obraze Čerchov, v obraze „ Z mého deníku“ se nachází torzo zakryté látkou, ale také v jedné z jeho fotografií můžeme vidět na židli sedící loutku (zřejmě), přikrytou záclonou.

^{174/} O vztahu k surrealismu mluví Josef Sudek in: Jaroslav Anděl , *Josef Sudek o sobě*. Praha 2001, s. 72-73

Nepřehlédnutelná je také podobnost se sochou Vincence Makovského „Žena s dítětem“, ale i s některými fotografiemi ze Zykmundových akcí, kde se také objevuje motiv ženy se zahalenou hlavou.

Sudkův vztah k nejmladší generaci byl dán také tím, že od r. 1941 zasedal ve výstavní jury Topičova salonu, která vybírala malíře do výstavního programu. U Topičů vystavovali za okupace také členové nastupující generace - 7 v říjnu nebo Skupina 42. Znal tedy nejnovější tendence, které svým osobitým způsobem ve své tvorbě zpracovával.

U Sudka se „člověk bez tváře“ objevuje i po válce, kdy je zaujat poničenými sochami - fotografie „Hlava gotické madony“, zobrazující dřevěnou sochu zcela bez obličeje. Z r. 1945 je také hlava sádrové sochy, kterou uvádím v souvislosti s Eugenem Wiškovským. Soubor čtyř fotografií hlav, tvořící jednotný koncept - „Hlava dívčí“ - „Hlava sádrová“ - „Hlava dřevěná“ - „Hlava kamenná“ byl publikován v revue Blok II r. 1948.^{175/}

Podobnou funkci jako látka omotaná kolem hlavy, nebo fotografický výřez, který zdůrazňuje fantomatičnost objektu má i maska, která skrývá pravou tvář. Maska jako symbol přetvářky, kterou je nucen občas nosit každý z nás.

„Portrét Františka Grosse“ (1941 – obr.243)) od Miroslava Háka je v podstatě zobrazením masky, pod kterou jen tušíme lidskou tvář. Prázdné oční důlky obličeje, který vystupuje ze tmy připomínají spíše karnevalovou masku než portrét živého člověka. Podobný přístup nalezneme také v „Autoportrétu“ od Huga Tábořského z r. 1933.

Tato přeludnost upoutala Miroslava Háka již dříve. Fotografie „Maska“ (1938- obr. 241) zobrazující hlavu ženy, která má přes obličej přetaženu punčochu. Přeludnost této fotografie zdůrazňuje dramatické spodní nasvícení. Horní část hlavy se celá halí do tmy, zatímco spodní naprosto plasticky vystupuje. Z r.1947 pochází fotografie Václava Chocholy se stejným názvem - hlava ženy zahalená v síťované látce (obr. 244) je citací Hákovy snímku.

Charakter „horrorově“ děsivého přízraku má hlava používaná ve vlásenkářské dílně - tedy klasický surrealistický nalezený předmět, na snímku Václava Chocholy „Vlásenkářská dílna - Národní divadlo“(1944- obr. 242).

Žena bez tváře se objevuje také v objektu Jindřicha Heislera „Filosofie v budoáru“(obr.93). Obličej má omotaný řetězem, vystupuje zde tedy jako fetišistický sexuální objekt.

^{175/} Revue Blok II. 1948, byla věnována fotografii a mimo jiné obsahovala i úvahy: Karel Teige, Foto a umění. Blok II 1948, č. 6, s.191-194 -Karel Teige, Cesty československé fotografie. Blok II. 1948, č. 6, s. 77-82

Masky jako symbol se objevují také u Václava Zykunda (obr.62,63) a to ve spojení s nahou ženou (dvě fotografie „Bez názvu“ z r. 1939). Mají zde tedy funkci erotického fetiše, který odkazuje ke kultuře divošských kmenů a jejich přírodní „živočišnosti“. Kontrast divocha a civilizovaného

člověka, kontrast dvou kultur, které jsou na jedné straně prezentovány divošskou maskou a na straně druhé nahým ženským tělem. V Zykundových akcích se tak objevuje návrat k prapůvodním kořenům, ke snaze osvobodit skryté pudy. Žena jako by svou nahotou odhodila masku - symbol předsudků a konvencí, kterou nyní drží v ruce.

Tato myšlenka kontrastu černošské masky a ženského těla se objevila i ve fotografii Man Raye „Černá a bílá“ z r.1926, která byla v českém prostředí dostatečně známá.

7.3.4 Za zavřenými dveřmi - aranžovaná fotografie a inscenace

V období okupace, kdy bylo nebezpečné na veřejnosti prezentovat názory, které mohly vést k zařazení mezi „zvrhlé umění“, se objevuje specifická forma „bytového umění“. Umělci, kteří byly nuceni stáhnout se z veřejného kulturního života si pro sebe vytváří soukromé ostrůvky svobody. Toto „umění bez publika“ se objevuje především u tvůrců ocitajících se v nejtěžších „žalářích“ samovazeb - byly to např. členové Skupiny Ra, nebo umělci typu Jindřicha Heislera, který se pro svůj židovský původ musel skrývat u Toyen v koupelně.

- Řádění Václava Zykunda a členů Skupiny Ra

V tvorbě Václava Zykunda se setkáváme s pojetím uměleckého díla jako náhodné symbolické hry, pro jejíž zachycení je využita fotografie, která má celou akci přiblížit divákovi (obr. 65-74). Nejedná se přitom o aranžovaná zátiší či instalace ale o skutečnou hru - práci s živými „manekýny“, která využívá surrealistické symboliky.

„Řádění“ lze považovat za předchůdce akčního umění a body artu ^{176/}

Ústředním motivem je žena a opakující se symbolické motivy - karty, náhrdelník, ruka v rukavici, vejce...Žena se zde objevuje, jako zdroj tajemství - žena se zahalenou hlavou, bolesti - s nožem vetknutým do vlasů, inspirace - objímající psací stroj nebo erotického napětí - ženské ruce v černých rukavicích. Surrealistické motivy, které se zde opakují odkazují na

^{176/} Souvislosti s akčním uměním uvádí i Václav Zykund in: Susanne Pastor, *Václav Zykund*. Katalog. Pražský dům fotografie. Praha 1993, s. 21

hru (karty, loto, domino...), sexuální symboliku (vejce, provazy, klobouk^{/77/}) nebo napětí mezi neživým a živým (loutka, ruka vyrůstající z květináče...).

Setkáme se zde opět s motivem střetu divošské přirozenosti a evropských konvencí, který je přítomný i u fotografií nahé ženy a černošské masky - fotografie s motivem knihy s vyobrazením africké sochy u které leží panenka.

Zajímavý je také motiv propletených a svázaných rukou. Podobnou hru s rukama, které svým proplétáním tvoří nejrůznější seskupení najdeme i v tvorbě Hanse Bellmera z r. 1924 (obr. 75).

Tváře a předloktí účastníků jsou zdobeny podivnými značkami a ornamenty, které jsou plně v intencích tehdejší Zykmondovy výtvarné tvorby. Umělý svět, kde je místo pro hru, spontánnost a neomezenou fantazii. Umění za „zavřenými dveřmi“, kde je člověk svobodný a alespoň na chvíli zapomene na svět „venku“. *„Do výsledků jež vyplývaly ze spontaneity, se prolínal lyrismus, jehož zdroje tkvěly v tajemství, kterým jsme obklopovali fotografované objekty a vztahy mezi nimi. Na začátku čtyřicátých let se tato více méně nezávazná hra přeměnila ve zcela neodolatelnou a ničím nekontrolovatelnou vášeň, počet aktérů se rozmnožil, schůzky se konaly večer a naše aktivita trvala do časných ranních hodin“*^{/78/}

Aranžovaná fotografie v podání Václava Zykmonda se nezabývá pouze fotografovaným objektem, ale důležitý je samotný proces vzniku a symbolika skrytá v jednotlivých předmětech. Fotografie je odrazem atmosféry plné tajemnosti a nenápadných erotických symbolů a snů.

První Řádění bylo zpracováno v bibliofilii „Výhružný kompas“, kde 16 Zykmondových fotografií verši doprovodil Ludvík Kundera^{/79/}. Vztah mezi fotografiemi a verši je velice volný.

Vzájemné ovlivnění básně a fotografie, můžeme spatřovat u sbírky Na jehlách těchto dní Jindřicha Heislera, ale také o několik let dříve u Josefa Bartušky. Bartuška, který byl také básníkem vytvářel své inscenované fotografie plné surrealistické symboliky, doplňované vlastními básněmi^{/80/}. Tyto fotografie v sobě mají ještě značně lyrický nádech charakterizující předválečnou tvorbu a jsou na básních značně závislé. Zykmondovy inscenace jsou daleko

^{/77/} Klobouk jako sexuální symbol uvádí v souvislosti s Man Rayovou fotografií je uvedena v článku Rosalind Kraussově, Fotografické podmínky surrealismu in: Karel Císař (ed), *Co je fotografie?*. Praha 2005

^{/78/} Susanne Pastor, *Václav Zykmond*. Katalog. Pražský dům fotografie. Praha 1993, s. 21

^{/79/} Výhružný kompas vyšel v soukromém nákladu r.1944 ve dvaceti strojových opisech s originálními fotografiemi

^{/80/} Básně spolu s aranžovanými fotografiemi Josefa Bartušky vycházely nepravidelně v časopise Světozor v letech 1936 a 1937

znepokojivější, obrací se směrem k temným lidským pudům, také název „Výhružný kompas“ evokuje blízkost válečných událostí.

Pražští surrealisté, když se s Výhružným kompasem setkali, tímto tiskem příliš nadšení nebyli. Fotografie byly pro ně moc naaranžované, malé a nekvalitní ^{/81/}.

Bylo to dáno částečně tím, že v prostředí Surrealistické skupiny práce tohoto typu nevznikaly, zabývali se především fotografováním nalezeného objektu (Štyrský) nebo experimenty s emulzí a fotografiemi objektů (Heisler). Pozdější Heislerovy aranžované fotografie jsou fotografiemi objektů, které by mohly existovat jako samostatná díla, nejde tedy o inscenované surrealistické hry, které byly záležitostí spíše mladších surrealistů (např. v rámci Skupiny 42 se velmi ujalo vytváření cadavre exquis).

Druhé Řádění, kde fotografoval kromě Zykmanda další člen Skupiny Ra Miloš Koreček, se již vydání nedočkal. Dochovaly se pouze negativy, které byly zvětšeny až po Zykmondově smrti Milošem Korečkem.

▪ Objekty Jindřicha Heislera

Jindřich Heisler ^{/82/} se díky svému židovskému původu ocitl na samém okraji společnosti, důstojný život surrealistického židovského umělce byl v protektorátu nemožný, tvorba naprosto nepřijatelná a navíc jeho život byl v přímém ohrožení. Jediným východiskem se mu stalo důsledné ukrývání. Provázel ho neustálý strach o vlastní život, ale také o život svých přátel. Útěchou mu mohla být jen vlastní tvorba, která se tak stává naprosto specifickou výpovědí. Od r. 1941 se skrývá v bytě Toyen (většinou v koupelně), kde při náhodné prohlídce gestapa jen zázrakem uniká zatčení. Přesto vytváří dílo nebojící se nových přístupů, zabývá se hledáním nového výrazu i techniky. Tvorba se mu stává únikem před nepřízní vlastního osudu.

„Fantasie umožňuje umělci, který je v labilní neurotické situaci, uniknout z principu reality do principu slasti, z nepřátelského skutečného světa do obecně trpěného a uznávaného světa imaginace, který přináší úlevu a útěchu.“ ^{/83/}

^{/81/} Ludvík Kundera, *Různá řečiště*. Brno 2005., s. 112

^{/82/} O Jindřichu Heislerovi více in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999 - Šmejkal F., Jindřich Heisler. *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 9, s. 414-418

^{/83/} Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha 1969, s. 37

Jedním z nejznámějších děl, které v nucené izolaci Heisler vytvořil je cyklus realizovaných básní *Z kasemat spánku*^{/84/} (obr.85-92) – zabývá se hledáním nového vztahu mezi obrazem a básní, který

se objevuje již ve sbírce *Na jehlách těchto dní*.

Jeho básně jsou proudem asociativních představ, volně plynoucí imaginace. „Krajiny“ sestavené z drobných předmětů, doprovázející básně, tvořil ve spolupráci s Toyen. Tyto „básnické krajiny“ připomínají tematiku dětské hry.

Báseň byla nejprve nalepena pomocí písmen vystříhaných z novin na papír, na který byly poté naskládány nejrůznější předměty a posléze celé vyfotografováno Miro Bernatem. Není zcela jasné, jaký podíl měla na celé sbírce Toyen a jaký Heisler. Na posledním listu jsou podepsáni jako autoři Toyen, Štyrský a Bernat.

Tyto drobné environmenty, které jsou nedílnou vizuální součástí Heislerových básní připomínají krajiny dětských her. Jsou vytvářené drobnými postavičkami, hračkami, předměty z pokojíčku pro panenky, bonbóny...Ale je zde přítomen i určitý moment ohrožení nebo destrukce (podobně jako u Toyen - *Střelnice*, kde se nacházejí místa dětských her destruovaná válkou).

Na obálce - hořící domek. S motivem ohně se u Heislera setkáváme poměrně často.

Moment ohrožení se objevuje také u básně „*Usínám*“, kde se bezstarostně povalují beránci v oblacích vytvořených z vaty, ale nedaleko číhá voják mířící na ně svou zbraní.

U básně „*S tlukoucím srdcem*“ je zobrazen hon na králíčky, kteří jsou doslova obleženi lovci. Podobně se mohl cítit Heisler, když se jako „štvaná zvěř“ musel neustále skrývat. Začíná veršem „*Každá noc odkrývá své usměvavé rány...*“

V tíživé situaci v které se nacházel, kdy vůbec nesměl opouštět byt Toyen, aby neriskoval zatčení, byly takové „útěky“ pro něj doslova záchranou, vytvářel si vlastní „duševní krajiny“, lyrické představy básníka zavřeného v tom nejhorším „žaláři samovazby“.

Na rozdíl od knihy *Na jehlách těchto dní*, kde jsou fotografie v klasickém postavení – tedy jako by byly ilustrací (na jedné stránce text, na druhé stránce fotografie), dochází zde ke značnému posunu. Báseň se stává motivem fotografie a vizuální doprovod její nedílnou součástí. Heisler zde došel k téměř dokonalé syntéze obrazu a textu.

^{/84/} Cyklus realizovaných básní *Z kasemat spánku* vyšla jako soukromý tisk v Edici surrealismu r. 1941, v počtu sedmnácti kusů. Přetištěna je také in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s. 56-68

Objekty, které v této době vytvářel a poté fotografoval, mají v sobě ještě erotickou symboliku, utvářenou předválečným obdobím - taková je např. „Mucholapka“(obr.94) na které jsou jako mouchy chyceny přezky z podvazkového pásu nebo „Filosofie v budoáru“(obr.93), kde v secesním rámečku je zobrazena žena - sexuální objekt.

Ale objevují se i motivy, které mají daleko naléhavější vyznění:

„Hrábě“(obr.95) - použití hořících svíček jasně odkazuje k faktu, že tento objekt byl vytvořen pouze pro vyfotografování. Hořící svíčky vlastně znemožňují jejich využití, předmět který ztratil svůj význam, nyní se může stát prostředkem katastrofy (požár). Toman (Z kasemat spánku-) srovnává význam tohoto objektu s Man Rayovou žehličkou, která by, pokud by byla použita, prádlo pouze zničila.^{/85/}

Motiv ohně nebo svíčky se u Heislera objevuje častěji:

Hořící domek na přebalu Z kasemat spánku. Oheň je zde ničícím živlem.

Postavička se svícнем bloudící uprostřed lesa u realizované básně „Jen aby nenastal vítr“ (ze sbírky Z kasemat spánku). Název evokuje význam tohoto motivu - vítr by mohl sfouknout plamen svíčky, který zde není symbolem nějaké katastrofy, ale světlem naděje, světlem které svítí bloudícímu na cestu.

Báseň „Politováníhodná vesnice“ (z knihy „Jen poštolky chci klidně na desatero“^{/86/}) - „*Kam čísla nedoléhnu/plívá svůj ohnivý jazyk bezhlavý pes...*

Báseň „Jak vám funguje potrubí“ (z knihy „Daleko za frontou“^{/87/} 1940-41) - „*Slepice byly zardoušeny a oheň uhašen...* “

U Jindřicha Heislera je patrná výrazná orientace na objekt (koncipovaný často pouze pro fotodokumentaci), vytvářel také aranžovaná zátiší, která se v té době objevovala jen zřídka. Mnoho jeho „objektů“ bylo v podstatě fotomontážemi, kde je hlavním prvkem pustá pouštní krajina, doplněná symbolickými předměty nebo fantaskními tvary.

^{/85/} Jindřich Toman. Slovo, obraz, objekt: k dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999., s.390 - 396

^{/86/} Básnická sbírka Jindřicha Heislera *Jen poštolky chci klidně na desatero* s kresbami Toyen v ilegální Edici surrealismu r. 1939. Přetištěno in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s. 24-40

^{/87/} Verše Jindřicha Heislera z let 1940 – 1941 nazvané *Daleko za frontou* in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s. 73-82

7.3.5 Mytologie všednosti - Město a periferie

„Skutečnost moderního malíře a básníka je prakticky město. Jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámků, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá a zapírá ji, poněvadž se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe - a on se sebe bojí... Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“^{/88/}

Citace z teoretické úvahy Jindřicha Chalupického, je úvodem do myšlenkového světa umělců Skupiny 42. Mytologizace reality, která se promítá v obrazech a fotografiích z periférie, tajemných zákoutí města a artefaktů, které jsou svědky lidské existence a ubíhání času.

Jedná se o naprostý protipól venkovské krajiny, tak jak je prezentována v časopisech. Úniky do fiktivní krajiny domova vystřídal zájem o město, periférie, ohrady, činžovní domy a dvory, které dokážou nejlépe reflektovat existenciální podtext jejich tvorby. Výrazným motivem je zájem o osud člověka a prostředí ve kterém žije a svou přítomností poznamenává.

Vyhýbají se romantickým zákoutím, pohledům na historickou architekturu nebo monumentální krásu kostelů a katedrál. Odvrací se od oslavného tónu s kterým fotografie zobrazovala Prahu, jako hrdé a věčné město. Periferie soustředí nepotřebné a použité předměty, vybledlé reklamy nejrůznějších živností, vytváří se zde bizarní „architektura“, kterou tvoří dřevěné ohrady a boudy spolu s oprýskanými továrnami a dílnami.

Zvláštní atmosféra okrajové části města, která je nositelem nostalgických a melancholických pocitů stejně jako tajemnou pomalu odumírající čtvrtí.

S těmito myšlenkami je spojena především tvorba Miroslava Háka, Jiřího Severa a Václava Chocholy. Ale motivy periférie se objevuje také v tvorbě Josefa Sudka - jeho fotografie „Dejvická periferie“ (obr. 224) z r. 1949 „se podobá obrazu Františka Hudečka „Dejvice“(obr.223).

^{/88/} Jindřich Chalupický, Svět, v němž žijeme. Program D 40, č.4, s.88-89

▪ MLčenlivé město Jiřího Severa

Jiří Sever^{/89/} byl v českém prostředí naprosto výjimečnou osobností. Pracoval v téměř dokonalém utajení - pod pseudonymem a bez nějakých ambicí zařadit se do uměleckého života a své fotografie veřejně prezentovat.

Za okupace vytvořil nebo začal pracovat na cyklech: Maskovaná Lucie a jiná setkání (1940-1942), Pátrání zůstalo bezvýsledné (1941-1942), Hádáno z karet - I. Fatima se nudí, II. S vyloučením veřejnosti (1941-1943), Květiny země divů, vždy čerstvé (1943-1946), Southern District (1943-1946), Čteno přes rameno (1943-1947).^{/90/}

Tyto cykly, které vázal do knih, můžou připomínat deníkové záznamy nebo fotografické básně, ale jsou především zachycením pomalého plynutí času a osudovosti, která je zakleta v opotřebovaných a zastaralých věcech. Jeho svět je světem artefaktů, pokud se objevuje člověk jde jen o „náhodného kolemjdoucího“, který rychle mizí zatímco věci zůstávají.

S jeho tvorbou je často spojováno jméno Kamila Lhotáka, který mu ukázal svět svých „chátrand“^{/91/}. Motiv zastavení času a nostalgie z Lhotákových obrazů se skutečně promítá i do fotografií Jiřího Severa. Jsou to především dřevěné ohrady starých Holešovic nebo podivný svět pouťových atrakcí z 19. století opuštěných kdesi na předměstí. Sever však zůstával důsledně mimo veškeré umělecké dění a ačkoliv nám můžou některé fotografie připomínat fotografie Miroslava Háka, „jejich cesty se zkrížily, ani na okamžik se však nestaly paralelními“^{/92/}. Sever byl samotářem, autorem, který necítil potřebu se zapojit do generačního skupinového hnutí. Hák byl oproti tomu fotografem, který se přímo účastnil vytváření programové poetiky Skupiny 42.

Jako inspirační zdroje v díle Jiřího Severa, jsou uváděny tři základní prvky - vůně, jazz a literatura. Tomuto zákulisí Severovy tvorby se nebudu podrobně věnovat, protože bylo již dostatečně zpracováno^{/93/} (viz diplomky). Přesto bych uvedla jednu z básní Roberta Desnosa^{/94/}, která podle mého názoru dobře vystihuje poetický svět Severových fotografií:

^{/89/} Tvorba Jiřího Severa je podrobně zpracovaná in: Vratislav Hůrka, *Fotograf Jiří Sever*. Diplomová práce FAMU. Praha 1974 – Ivanka Ruseva, *Fotografická tvorba Jiřího Severa*. Diplomová práce FAMU. Praha 1986 - Ludvík Souček, *Jiří Sever*. Praha 1968

^{/90/} Tyto cykly jsou kompletně fotograficky zdokumentované in: Ivanka Ruseva, *Fotografická tvorba Jiřího Severa*. Diplomová práce FAMU. Praha 1986

^{/91/} Tento pojem používal Kamil Lhoták pro motivy z periferie, v souvislosti s Jiřím Severem je ho použito in: Ludvík Souček, *Jiří Sever*. Praha 1968

^{/92/} Tamtéž, s.15

^{/93/} K těmto vlivům více in: Vratislav Hůrka, *Fotograf Jiří Sever*. Diplomová práce FAMU. Praha 1974 – Ivanka Ruseva, *Fotografická tvorba Jiřího Severa*. Diplomová práce FAMU. Praha 1986

^{/94/} Robert Desnos, *V půli cesty*. Listy 1946, s. 229-230

Je určitá chvíle v životě / kdy člověk dosáhne přesného středu života / zlomek vteřiny / prchavý dílek času, rychlejší než pohled / rychlejší než vrchol milostné křeče / rychlejší než světlo / a člověk je citlivý na tuto chvíli // Dlouhé třídy v záplavě listí / se dlouží k věži, kde dřímá paní / jejíž krása odolává polibkům, ročním obdobím / jako hvězda větru, jako skála mořským vlnám // Lod' se chvěje, vjíždí do hloubky, řve / Na vrcholku stromu pleskne prapor / Bezvadně učesaná žena, které však punčochy spadávají na střevíce / se objeví na rohu ulice / a vzrušená, rozechvělá / chrání svou rukou zastaralou a čadící lampu // A ještě opilý přístavní dělník zpívá na rohu mostu / a ještě milenka kouše do rtů svého milence / a ještě plátek růže padá na prázdnou postel / a ještě troje hodiny odbíjejí stejnou hodinu / v několikaminutových přestávkách / a ještě muž, který jde ulicí se otáčí / protože někdo vykřikl jeho jméno / není to však on, kterého žena volá / a ještě ministr ve slavnostním úboru / kterému nepříjemně překáží cíp košile mezi kalhotami a spodky / slavnostně otevírá sirotčinec / a ještě s nákladního vozu, řítícího se plnou rychlostí / do prázdných ulic noci / padá překrásné rajske jablíčko, které se kutálí do potoka / a které později bude smeteno / a ještě se požár zažihá v šestém patře domu / který plane v srdci mlčenlivého a lhostejného města / a ještě muž slyší píseň / dávno zapomenutou a kterou znovu zapomene / a ještě mnoho věcí / mnoho jiných věcí, které člověk vidí přesně uprostřed svého života / mnoho jiných věcí se dlouze promítne v nejkratším z nejkratších okamžiků země / Tuší tajemství této vteřiny, tohoto zlomku vteřiny // říká však „Zažeňme tyto černé myšlenky“, / a zažene tyto černé myšlenky / a co by měl říci / a co by měl udělat / lepšího?

Desnos má ve své básni slovní spojení, která se dají velmi dobře aplikovat jako podtext Severových fotografií:

- prchavý dílek času, rychlejší než pohled
- troje hodiny odbíjejí stejnou hodinu
- tuší tajemství této vteřiny
- mlčenlivé a lhostejné město

Svět plný skrytých dějů, prchavosti okamžiku, tajemství prozření v jedné vteřině oproti věčnosti, která je cítit ze starých, poškozených a oprýskaných objektů. Všednost dějů v Desnosově básni je přítomna i v Severových fotografiích, tajemným a věčným svědkem těchto prchavých chvil je „mlčenlivé a lhostejné město“.

V cyklech, kterým se budu věnovat, se nachází několik prvků, které jsou typické pro Severovo dílo a jsou prostředkem, jak „...zmocnit se nejintenzivnějších prvků emotionality, jež nesídlí pod kůrou stromů, ale spíše pod potrhanými tapetami předměstských biografů“^{/95/}.

Jsou to:

- důraz na artefakt, na kterém jsou jasně patrné známky ubíhajícího času „...emocionální schopnost věcí bývá nejsilnější v době jejich zmaru - v jejich agonii“^{/96/}
- téměř se nesetkáme s přítomností člověka - pokud ano jedná se jen o letmý záznam (jako by proběhl)
- člověk je však všude přítomen v zástupných symbolech - artefaktech, které naznačují jeho existenci

Maskovaná Lucie a jiná setkání (obr.257-259,261)

„...kdyby tato poetika měla mít nějaký symbol či zkratku - byla by to lucerna, odsouzená, aby svítila a navenek zářila přes železnou masku bleděmodrým světlem, - ta lucerna se sklopeným hledím a štěrbinovitými zornicemi...“^{/97/}

Fotografie slepých, poničených nebo bezcenných lamp jsou hlavním objektem v prvním Severově cyklu.

Podle legendy byla sv. Lucie jednou z prvotních mučednic, která si podle legendy vyloupala oči a poslala je svému nápadníkovi, jinak by neustal ve velebení jejich krásy. V překladu však znamená Lucie také „světlo“. Lucerna byla jejím atributem.

Lampa v díle Jiřího Severa a její spojení s Lucií, je zřejmě ve významové rovině Lampa - světlo. Zde se však jedná o světlo, které je ukryto někde uvnitř artefaktu, který byl vytvořen člověkem a jako takový mu má také sloužit.

Pátrání zůstalo bezvýsledné (obr. 260,262,263)

Hledání člověka uprostřed světa periferie, jehož přítomnost je opět otištěna pouze ve věcech - popsané zdi, výlohy krámků, oprýskané reklamy, pootevřené okno. Cyklus v nás vyvolává pocit bezcílného bloumání opuštěným městem, které jako by člověk ve spěchu opustil před hrozící katastrofou a nechal zde pootevřená okna, napůl staženou roletu svého krámků, otevřené dveře domu...

^{/95/} Ze soukromých zápisků Jiřího Severa in: Ivanka Ruseva, *Fotografická tvorba Jiřího Severa*. Diplomová práce FAMU. Praha 1986, s. 44

^{/96/} Ze zápisků Jiřího Severa in: Vratislav Hůrka, *Fotograf Jiří Sever*. Diplomová práce FAMU. Praha 1974, s.44

^{/97/} Cit. v pozn. 95, s.59

Hádáno z karet

Hlavním motivem se stává svět poutí, maringotek a střelnic

Hádáno z karet I. - Fatima se nudí (obr.271)

Nostalgie světa z 19. století, kterou vzbuzují pouťové atrakce zdobené ornamenty a bizarní poutače. Všudypřítomný pocit zastaveného času - tyto fotografie v sobě mají nádech vzpomínky na zašlé časy a vlastní dětství. Projevuje se zde opět spřízněnost s tvorbou Kamila Lhotáka.

Hádáno z karet II. - S vyloučením veřejnosti (obr. 272,273)

Na rozdíl od první části cyklu, který byl celý složen ze světa věcí ve formě „vzpomínky“, soustřeďuje se zde na motiv maringotek, které zde suplují fotografie domů, které se objevují v ostatních cyklech. Pozoruhodné jsou také tři fotografie na kterých je zachycena žena v černém. Je zde na rozdíl od statických objektů zachycena jen letmo, jako by ani nebylo možno ji jinak vyfotografovat. Objeví se a zmizí jako přízrak. Její přítomnost však zvyšuje magičnost tohoto místa.

Květiny země divů, vždy čerstvé (obr. 269,270)

Celý cyklus provází motiv živořících rostlinek, které vegetují v městském prostředí. Je jedním z mála souborů, kde se objevuje náznak přírody. Rostlina je vetřelcem – břečťan ovíjející budovu nebo máme pocit, že se zde ocitla omylem – ubohé rostlinky v truhlíku.

Southern district (obr. 267,268)

Velkou většinu tvoří průčelí domů se „slepými“ okny, domy, skrývající lidská dramata, lásky, bolesti i radosti. Výrazná osudovost ve fotografiích domů je doplněna fotografií muže hrající na sklenice, jehož činnost nám připadá naprosto bezúčelná zábava.

Čteno přes rameno (obr. 264-266)

V tomto cyklu se objevuje nový prvek. Fotografie žen, které pospíchají ze schodů výrazně zrychlují tempo celého cyklu. Je zde tedy daleko více zastoupen člověk, ne již jen odraz jeho existence v zanikajících artefaktech. Je to člověk, který dokresluje atmosféru města a jeho pomalé ožívání.

Cyklus byl vytvořen na konci války, proto můžeme vnímat větší optimismus, který je zde obsažen jako reakci na očekávání radostnější budoucnosti - dívka na titulní straně, která se ohlíží přes rameno jako by očekávala blížící se události.

Na rozdíl od Reichmanna vytváří své cykly v horizontu několika málo let, k souborům se nevrací. Jsou odrazem momentálního emocionálního naladění, neopakovatelného okamžiku, který nejde vrátit, stejně jako nevrátíme čas.

▪ Město Miroslava Háka

Město jako mýtus, který se objevuje v tvorbě členů Skupiny 42 se stává programem i pro skupinového fotografa Miroslava Háka. Život ve městě v období ohrožení byl zvláště poznamenán všudypřítomným strachem z bombardování. Povinné zatemnění vedlo k tomu, že se město po dlouhé době zahalilo do tmy a jeho obloha byla poseta hvězdami. Ulice byly prázdné a za zavřenými dveřmi se odehrávala drobná lidská dramata. Tento stav poznamenává jednak životy lidí, ale také samotné město. Stává se tajemným nositelem lidských příběhů neboť „*všechny děje, které se někdy udály, jsou někde uloženy*“^{/98/}.

Jednu z monografií Miroslava Háka napsal Jiří Kolář, tedy jeho přítel ze Skupiny 42. Uvedl zde i báseň, která jako by vymezovala svět motivů v Hákově díle:

„Stále torzo nad zamčenými dveřmi tajemství a nápis říkající vše a nic / Stále balvany civilisace a uhánějící mračna přes zamřížované nebe / Dálnice na obzoru a koleje ven z města / stále komedie s životem o život a stále tanec a čísi hlas...A někdo zmučený s rozpjatýma rukama čte náš osud ze spár dlaždic...“^{/99/}

Uvádí také, že výsledkem všeho umění je člověk „*se svým omamným životem, se svým nedohledným osudem...*“^{/100/} Stálé hledání tohoto „člověka“ a jeho osudu, který je vepsán ve věcech, kterými se obklopuje a v prostředí ve kterém žije, je stálou součástí tvorby Miroslava Háka.

V jeho fotografiích stále cítíme tragédii generace, která plně prožívala zánik starého světa jistot a nástup nového, kde slovo „jistota“ bylo již vyslovováno s jistou dávkou nostalgie. Tento existencialistický podtón mají fotografie oprýskaných zdí, reklam, které ve světě, kde

^{/98/} Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha 2003, s.113

^{/99/} Jiří Kolář, *Miroslav Hák*. Praha 1959, s. 15

^{/100/} Tamtéž, s. 16

se žije na potravinové lístky pozbývají smysl, stejně jaké mikrosvět periferie, kde se zastavil čas.

Každodenní lidské příběhy, které mohou být stejně dramatické jako osudy aktérů antických tragédií. Všednost města, která může být stejně fantastická jako zahrady plné exotických květin.

„Zadrátované nebe“, tak jak o něm mluví Kolář, je jedním z podstatných znaků Hákovy fotografie. Dráty elektrického vedení mu slouží jako estetický prvek, který vytváří abstraktní obrazce a na vždy se stává součástí pohledu městského člověka na nebe - kompozičně dotváří fotografii Libeňského plynojem (1945, obr. č.254), překrývá reklamy na fotografiích „Ze Smíchova“ (obr.č. 256) a „Poem“ (1943). Nejsou rušivým prvkem, ale stávají se nedílnou součástí pohledu na městskou realitu. Často dokonce ovládají celý obraz (Poem).

„Koleje ven z města“ - poetika konečných tramvají, která se objevuje také u Václava Chocholy...., svět, kde končí stopy civilizace a městská kultura je nahrazována kulturou periferie. Místo barokních kostelů zde stojí továrny a jejich vysoké komíny se tyčí k nebi stejně jako slavné pražské věže. Renesanční sgrafita a barokní ornamenty jsou nahrazeny dětskými malůvkami na zdech, obrazci vystupujícími z oprýskaných omítek a reklamou. Zed' se stává symbolem oddělených světů – viditelného a tajemného, skrytého za ohradou. Stává se také malířským plátnem dětí, které zde zanechávají ten nejprostší důkaz vlastní existence (např. ve fotografii „Na rohu“, obr. č. 250 nebo „Zed“, obr. č. 253). Omítka v sobě může také skrývat tajemné podoby, které můžeme hledat ve fotografii Josefa Sudka „Omítka“ (obr. č. 252) a po válce se stanou hlavním aktérem pouličních akcí Vladimíra Boudníka nebo fotografií Emily Medkové.

Ve fotografii „Konečná v Dejvicích“ (obr. č. 225) je městská krajina patrná skrz dveře tramvaje, které nám otevírají průhled do „jiného světa“, kde se vzývanou „modlou“ může stát na obzoru se rýsující „Libeňský plynojem“ (obr.č. 254). Libeňský plynojem, se stává symbolem bizarního světa periferie, ke kterému se vrací mnoho umělců, najdeme ho na fotografiích Miroslava Háka, Václava Chocholy, Tibora Hontyho i Karla Ludwiga.

Za nejsilnější fotografii válečného období, kterou Hák vytvořil, je považována fotografie „Ve dvoře“ (obr. č.238) kde na dřevěné káře opuštěné v koutě dvora visí ženské šaty „... které nám neodbytně vnucují představu, že patří popravené“^{101/}. Dochází zde ke střetu dvou

^{101/} Vilém Reichmann , O umělecké fotografii věcí. *Fotografie* 1962, č. 1, s.26-29

základních prvků, které nalézáme v Hákově tvorbě – motiv zapomenutého městského kouta, kde na opuštěné káře visí šaty – jedna z nejosobnějších věcí člověka. Stejně jako krejčovská panna („Z periferie“, obr. č. 226) jsou i ženské šaty znakem lidské existence a věcí, která je poznamenána osudem člověka, který je předtím nosil. Zvláštní pocit, který ze střetu těchto dvou prvků máme, nám dává prostor k výkladům, které se snaží nalézt příběh skrytý v tomto artefaktu.

„Mýty jsou duševní příběhy, které se najdou na ulici... Takové mýty jsou mýty současnosti. Jsou to významné události vzaté z nejuvednějšího života. Jsou tak všední, že se tato jejich vlastnost stává až mysteriozní“^{/102/}

7.4 Experimentální tvorba - fotografiky a fokalky

Experimenty s vlastnostmi fotografických materiálů v rámci abstraktní fotografie se objevily v české avantgardní fotografii ve 30. letech. Objevují se obrazce tvořené roztavením fotografické emulze nebo ničení negativu drásáním u Františka Povolného, strukáže Miroslava Háka připomínající gestickou malbu („kresba“ chemikálií na fotografický papír) nebo fokalky vytvářené dalším členem Skupiny 42 - malířem Františkem Hudečkem.

Tyto techniky dávají velký prostor pro vlastní interpretaci. Jedná se o práce na pomezí grafiky a fotografie jsou nositeli svébytné estetické kavalit, která je vázána na práci s hmotou a jejím vrásněním, pronikáním nebo přeléváním. Můžou připomínat biologické procesy, jako je růst, bujení, ale také pomalé zanikání.

▪ Fokalky Miloše Korečka

Miloš Koreček,^{/103/} člen Skupiny Ra, se začal věnovat tvorbě fokalků v r. 1944. K technice, kterou používal dospěl náhodou - kdy v temné komoře zapomněl zhasnout světlo zvětšovacího přístroje a emulze na zvětšované desce se vlivem horka roztékla. Ve výsledné deformované hmotě následně hledal nejvhodnější výřez, který by měl výraznou interpretační

^{/102/} Cit. v pozn.98,s,285

^{/103/} Více o tvorbě Miloše Korečka in: Jiří Vykoukal, *Miloš Koreček: Fokalky*. Katalog. Městské muzeum Františkovy Lázně. Františkovy Lázně 1974 – Jiří Valoch, *Miloš Koreček*. Katalog. Dům umění města Brna. Brno 1984

hodnotu. Náhoda je tedy pouze prvotním impulzem - formuje výchozí „materiál“, s kterým poté pracuje Koreček naprosto racionálním způsobem - hledá a objevuje výřez „...*který by sliboval emocionální působení*“^{/104/}, volí vhodnou velikost a gradaci.

Dává nám tak nahlédnout do světa prarodků, biologických tkání a vesmírných shluků. Interpretaci nechává plně na divákovi „...*ať tam každý vidí, co chce...*“^{/105/}.

Jeho tvorba je dalším významnou součástí působení Skupiny Ra. Je odrazem svobodné atmosféry, která ve skupině převládala. Skupina Ra kladla důraz na osvobozující funkci imaginace, proto se do její členské základny vešly takové fotografické individuality jako byli - Miloš Koreček se svým světem fokalků, Václav Zykmond a jeho „akční fotografie“ i Vilém Reichmann a pojetí fotografie jako metaforické interpretace reality.

▪ Fotografiky Jindřicha Heislera

Od r. 1943 vytváří Jindřich Heisler fotografiky (příbuzné fokalku). Zobrazuje v nich úzkostné vidiny a fantaskní krajiny obývané nejrůznějšími přízraky. Navazuje na Ernstovy frotáže, vyjadřováním se je blízký také Toyen.

1944- cyklus fotografií *Ze stejného těsta*^{/106/} (obr. 98-103). Amorfní fantomatické postavy lidí a zvířat vyrůstající z jakési podivné hmoty připomínající měkkou strukturu tkáně nebo záhadnou mlhovinu. Podobnou měkkou hmotu využívala i Toyen ve svých obrazech.

Vytváří dojem těžkého údělu, kdy je člověk spoután se zemí a snaží se od ní odtrhnout nebo naopak fantomy vyrůstající z této zvláštní organické hmoty. Motiv prorůstání, roztékání...Pocit úzkosti, ohrožení podivnými bytostmi, ale tyto přízraky jsou velice křehké, máme pocit že je možno snadno je přemoci , stejně snadno jako probuzením se ze špatného snu zničíme i noční můru.

Heislerova fotografika měla blízko k experimentům, které se objevovaly ve fotografii v souvislosti se surrealismem (pokusy s citlivou fotografickou emulzí - fokalky, strukáže, ...) a souvisí úzce také s deklakomanií, která se objevuje ve výtvarném umění od r. 1936, kdy ji uvedl Oscar Dominguez.

^{/104/} Jiří Vykoukal , *Miloš Koreček: Fokalky*. Katalog. Městské muzeum Františkovy Lázně. Františkovy Lázně 1974, nestr.

^{/105/} Tamtéž

^{/106/} Cyklus *Ze stejného těsta* je přetištěn in: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999

Metoda fokalku je založená na zahřátí emulze exponované fotografické desky, která v tekutém stavu vytvoří nové obrazce - různě odstíněné plochy vytvářející fantastické tvary. U této metody (u dekalku stejně jako u fokalku) je důležitá interpretace založená na druhotné identifikaci motivu.

Heislerovy fotografiky nejsou fokalky v pravém slova smyslu. I když jsou tvořeny prací přímo s fotografickým materiálem, bez pomoci fotografického přístroje, jejich charakter je daleko předmětnější, jejich forma snadněji definovatelná. Práce na nich je více blízká výtvarnému procesu, kde je již od počátku jasný záměr, nejedná se tedy o dešifrování motivu z výsledných struktur jak je tomu u fokalku. Technika těchto fotografik byla také poněkud rozdílná - na matovém skle, kam se pokládá negativ, jej nahradil samotnou želatinou, glycerínem, vatou, mýdlovou pěnou, větvičkami...

Z jeho fotografik vystupují fantomatické bytosti tvořené shlukem tkání, vystupující ze zvláštní hmoty - pralátky, ke které jsou připoutány. Zvláštní je také u nich práce s barvou, která jen podtrhuje jejich blízkost grafickému umění (Heisler své fotografiky koloroval).

Atmosféru Heislerových fotografik připomíná jeho báseň Schovej se válko! z r. 1944 :
„Červánky/ doprovázené zmrzlými a toulavými papíry/ jsou následovány pustými prázdnotami na nichž se objevují staré opuštěné věci/a zařazují se do provozu/zakusující se do sebe/a je li možné/snaží se prorůst mezi sebou/aby dosáhli cíle/hodit se pro všechno“^{/107/}

Některé své fotografiky využíval jako podklad pro koláže. Zdání pusté krajiny, které fotografiky vzbuzují, je umocněno osamělými předměty, které do nich vlepuje.

^{/107/} Jindřich Heisler. Schovej se válko! In: Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999, s. 220-222.

7.5 Nálezy Josefa Bartušky

Zajímavým příkladem úniku avantgardního umělce z veřejného života je případ Josefa Bartušky^{/108/}. Po zániku skupiny Linie r. 1938 se plně věnoval pedagogické činnosti, ale na fotografii zcela nezanevřel. Své příspěvky o fotografii publikoval v časopise Kreslíme^{/109/} v letech 1939-1942.

Bartuška byl, jak jsem již uvedla, v nemilosti oficiálních míst^{/110/}, za svou předválečnou činnost (protihitlerovské koláže – obr. 283), proto se snažil realizovat v rámci své pedagogické činnosti - byl učitelem obecné školy ve Vrátně. Jedná se o poetické úvahy především nad fotografickými motivy v přírodě, nad otisky lidské přítomnosti nebo atmosférou jednotlivých ročních období. Tyto články nemají tak výrazně programový charakter, jako ty Wiškovského nebo Funkeho. Přesto považují za důležité se u nich zastavit, jelikož obsahují několik velice silných momentů.

Bartuškovu uvažování o fotografii, a to i v rámci časopisu zabývajícího se výtvarnou výchovou na školách, je velice avantgardní, což je dáno samozřejmě také jeho předválečným působením ve skupině Linie. V některých momentech předjímá dokonce poválečný vývoj a jeho zájem o struktury, lidské zásahy a materiálové destrukce. Zároveň však dokládá zájem o přírodu a její zákonitosti, její proměny, stopy jednotlivých ročních období, ačkoliv klasickou krajinářskou fotografií se nikdy nezabýval. Tyto poetické úvahy mají, podle mého názoru, také souvislost s jeho prací s dětmi a tím i dětsky nezatíženým pohledem na svět kolem sebe.

Články publikované v časopisu Kreslíme jsou ilustrovány fotografiemi, které přibližují podobu málo známých Bartuškových fotografií z období protektorátu. Objevují se ale také fotografie, které jsou předválečné (např. stínohry)

^{/108/} O Josefu Bartuškově více in: Karel Valter, Linie. České Budějovice 1980 – Jaroslav Anděl, Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie. Praha 2004

^{/109/} Kreslíme – měsíčník pro školní výtvarnou výchovu. Vycházel od r. 1939

^{/110/} Od r. 1938 měl zakázanou činnost v Českých Budějovicích, přesto byla jeho fotografie otištěna ve Fotografickém obzoru 1940/11, který byl věnován avantgardní fotografii.

Za nejpodstatnější považuji články „Nálezy“ a „Stopy v krajině“, které se pokusím přiblížit.

Nálezy:^{/111/} Jeho příspěvkem k teorii fotografie je snaha definovat fotografa jako člověka, který se neustále snaží hledat novou tvář věcí, nevšední zázraky, které ho oplopují a přibližovat je prostřednictvím fotografie divákovi, který tímto viděním není obdařen. Za nutnou výbavu fotografa tedy považuje, obdaření specifickým fotografickým viděním, které je důležité např. i pro Funkeho.

„Člověk s kamerou v hrsti prochází krajinou. Architektura tvarů se klene nad ním i pod ním a člověk stojí uprostřed světa, nesmírného jeviště pro úžasnou podívanou, již je život. Zaměřuje okem své komory na barevnou skvrnitost ploch a tvarů, zmocňuje se fotograf všech podivuhodných plastických kulis světa a objevuje zákoutí dávno zapomenutých dětských okouzlení, anebo končiny, ležící mimo stezky obvyklých procházek.“^{/112/}

Fotograf se v jeho očích stal poutníkem a fotografie drahocenným úlovkem. Důležitou roli pro utváření fotografie hraje podle něj také náhoda, kterou nazývá „nejvtipnějším režisérem“. Tato náhoda dokáže tvořit dramatické scény plné zvláštního napětí a obnažovat nové pohledy na skutečnost. *„A to je vlastně cíl fotografie: nalézat novou dramatickou stavbu světa, vztah času a světa k věcem a člověku“*^{/113/}. Toto hledání nových vztahů a pohledů staví nad technickou stránku fotografie. Fotografický aparát je pro Bartušku kouzelnou skříňkou, do které ukládá fotograf - lovec svou kořist, aby ji nakonec osvobodil *„s dojemnou radostí člověka, který vypouští uvězněné ptáky z temných a hustých klecí osamění.“*^{/114/}

Jeho přístup k nalezenému předmětu je opět podobný surrealistickým teoriím. Klade důraz na motiv „nálezu“ a jeho jedinečnosti, moment okouzlení nečekaným výjevem. *„Hle, tu stojí řada štíhlých růžových prutů, které mají koruny ještě zabalené do zimních ochranných hávů, ovázané ohromnými papíry, takže činí dojem soch, kymácejících se v jarním větru. Pochopíme-li poesii tohoto plastického předmětu, pochopili jsme krásu nálezů. Neboť druhého dne sejme zahradník zimní obaly a objeví se praobyčejné pruty s několika lístky. Krása včerejšího předmětu zmizela. Tak jsem našel portrét přítele v koruně stromu, jehož větve vytvořily přesný profil hlavy. Tak jsem našel starou opuštěnou židli na dvoře, z níž slunce a stín vytvořily krásnou architekturu tvarů. Tak jsem našel staré boty na dlažbě a*

^{/111/} Josef Bartuška, Nálezy. Kreslíme I, 1939-1940, č.2, s. 70-71

^{/112/} Tamtéž

^{/113/} Tamtéž

^{/114/} Tamtéž

krajinu na štítu domu, kterou tam vytvořila réva, tak jsem našel ptačí hlavu v kloubu větvi, rezavá kamínka uprostřed hliniště, vertikály deštníků u vchodu deštníkářského krámu a dívčí torzo ze sítě a dvou klubek motouzu v podloubí u provazníka. Tak jsem našel krásu opomíjených prostých věcí.^{/115/} Toto teoretické myšlení jen potvrzuje básnický charakter jeho fotografií, neboť podle Bartušky „záleží na tom, jak nalézáme spojitost věcí. Záleží na poesii“^{/116/}

Proto také fotografie nazývá pozornými poutníky, hledači a objeviteli, ale také básníky. Fotograf se nesmí opakovat, jeho motivy musí být stále nové, musí stále nalézati krásu a to i tam, kde pro ostatní není. Nalézání považuje za tvůrčí moment ve fotografii.

Stopy v krajině:^{/117/} tato stat' souvisí s jeho fotografickým zájmem o stopy, které zůstaly jako důkaz lidské existence. Často si z takových otisků skládá vlastní příběhy. Je to právě již zmiňované nalézání krásy, tam kde ji ostatní nenachází - otisky v blátě nebo ve sněhu, mokré šlépěje, které pomalu mizí na chodníku „...stopy lidí, jejichž osudy a myšlenky odehrávaly se už kdesi daleko, jako ve snu, který sníme k ránu, stojíce při okně, otevřeném do zmoklého sadu.“^{/118/}

Motivu otisku a stopy se věnuje v několika dalších krátkých úvahách^{/119/} („Ornament v blátě“, „Púdorys práce“, „Daktyloskopie jara“...), toto téma je hlavním bodem jeho uvažování i tvorby v letech 1940-1941.

Ještě před tím, než Josef Bartuška odešel do ústraní, prezentoval své názory, básně a fotografie v časopisu Světozor^{/120/}. Zde můžeme nalézt krátké zamyšlení s názvem **Nálezy**^{/121/} (tedy stejný název jako pozdější článek v časopise Kreslíme), které nasvědčuje tomu, že jeho poetické uvažování mělo hluboké kořeny a souviselo s jeho podivuhodným pohledem na svět, který se podobá pohledu dítěte, které se široce otevřenýma očima nepřestává být uchváčeno každodenním zázračnem, které ho obklopuje. „Na své výpravy do dalekého světa si bereme zavazadla, naplněná touhou po objevech a dobrodružstvích. Pak se unaveni vracíme, vybalujeme zavazadla a co v nich nalézáme? Pohlednice, stejné jako tisíce jiných, a útržky ze zápisníku, nevědomky opsané z baedekrů a odposlouchané od ciceronů...Ale jsou ještě jiné

^{/115/} Cit. v pozn. 109

^{/116/} Tamtéž

^{/117/} Josef Bartuška, Stopy v krajině. *Kreslíme* II. 1940-1941, č.1, s. 12

^{/118/} Tamtéž

^{/119/} Své úvahy publikoval v časopise *Kreslíme* v letech 1939-1942

^{/120/} Příspěvky Josefa Bartušky se objevují ve Světozoru v letech 1936 – 1937. Většinou se jedná o báseň nebo krátké zamyšlení doplněné fotografiemi

^{/121/} Josef Bartuška, *Nálezy*. Světozor XXXVII, 1937, s. 157

výpravy: ty jichž nevyhledáváme, na něž se nepřipravujeme, do nichž náhle upadáme, tak jako do snění nebo do dávno zapomenuté nálady. Naším jediným zavazadlem na této pouti je údiv, který nás němé vede od jedné věci ke druhé a úžas, který nás nehybné staví před toliké nálezy. A poutník nemůže než vděčně sbírat, ukládat jeden nález k druhému, vázat z nich vonící kytku, kterou doma postaví do vasy, aby dlouho vydržela hrát svými barvami a naplňovala pokoj svou vůní... To jsou nálezy z našich nenadálých poutí.. ^{“/122/}

^{/122/} Cit. v pozn.121

8. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se snažila zpracovat všechny důležité tendence, které se v české fotografii objevovaly v období protektorátu Čechy a Morava (1939 – 1945). Pokud jsem to považovala za důležité pro kontext mého tématu, dopustila jsem se několika časových přesahů a to do předválečného i poválečného období.

Pokusila jsem se vymezit důležitá témata, která se objevují v české fotožurnalistice a ve fotografii, která byla obecně přijatelná pro veřejnou prezentaci. Na druhém břehu stála avantgardní fotografie, kde jsem zpracovávala tvorbu fotografů, kteří se díky svému uměleckému přesvědčení často museli zcela stáhnout do soukromí. Také zde se jasně profiluje několik témat a motivů, které lze rozdělit do několika skupin.

V obrázkových časopisech s velkým nákladem, jako byly např. Světozor, Pestrý týden nebo Salon jsem našla několik základních témat, která se stávají výpovědí o době svého vzniku.

Jako příklad časopisu, který dobře dokumentuje situaci v české protektorátní fotožurnalistice, jsem nakonec vybrala Pestrý týden. Tedy časopis, který se dostal do ruky velkému okruhu čtenářů, jeho nedílnou součástí byl rozsáhlý fotografický doprovod tištěný kvalitním hlubotiskem, pracovalo pro něj velké množství fotografů a měl široký tematický záběr. Z těchto důvodů byl pro můj záměr, vymezit základní témata české magazínové fotografie za okupace, nejvhodnějším příkladem.

Většina ze snímků, které se zde objevovaly, měly dvě základní linie – fotografie zneužívané propagandou v rámci účelového působení na obyvatelstvo a fotografie tzv. únikových témat.

Do první kategorie lze zařadit fotografie vyzývající k zvýšené aktivitě v oblasti zemědělství i výroby. V rámci těchto témat dochází k velké míře stylizace a idealizace, jejich apelativní charakter je zvyšován „bojovými hesly“. Snímky na kterých se objevovaly usměvavé selky, orající zemědělci nebo radostné žňové práce byly většinou na exponovaných titulních stranách. Jejich autorem byl většinou jeden z našich nejlepších fotoreportérů – Karel Hájek.

Mezi fotografie „únikového“ charakteru lze zařadit fotografie folkloru, sportu, rekreace a fotografie s tématem dětí. Úkolem těchto témat bylo odvedení pozornosti čtenářů od neutěšené protektorátní reality a obrácení zájmu k malým jistotám, který jim přeci jen život v okupované zemi umožňoval. Zajímavé je, že v rámci těchto témat se výrazně profiluje motiv tance, který byl jedním z mála uměleckých odvětví, které si v rámci možností, uchovalo svobodu projevu. S fotografiemi z baletního zákulisí je spojena osobnost Karla Ludwiga.

Karel Ludwig a jeho tvorba byl neodmyslitelně spjat s druhým časopisem, kterému jsem se ve své práci věnovala – Prahou v týdnu. V letech 1941- 42, kdy ji vedl, se na titulních stranách objevovaly jeho vynikající fotografie českých hereček a baletek. Byl natolik inspirativní osobností, že dokázal kolem sebe shromáždit výrazné fotografické talenty své generace – Zdeňka Tmeje, Václava Chocholu a Miroslava Háka. Jeho orientace v současném výtvarném dění ovlivnila i výběr článků, které zde byly publikovány. Velký prostor dal například umělcům a teoretikům Skupiny 42.

Magazínová fotografie byla i přes všechny překážky, které jí doba do cesty kladla, na špičkové úrovni. Ačkoliv se v našem prostředí nijak výrazně neprosadila koncepce propagandistického umění, tak jako v Německu, byla i u nás míra stylizace v rámci dokumentární fotografie značná.

V rámci oficiálně přijatelné fotografie se postupně výrazně prosazovala fotografie s tématy české krajiny, památek a folkloru. Tato fotografie, která se objevovala i v rámci časopisecké fotografie, byla jedním z velkých témat své doby. V rámci amatérské fotografie se objevují výzvy k regionálním klubům na vytváření vlastních archivů, jsou vydávány ročenky, které se věnují pouze vlastivědné fotografii a v časopisech se objevují návody, jak takové fotografie pořizovat. Tato tendence má výrazně vlastenecký charakter a v době, kdy je potlačována naše národní identita, je vlastně naprosto logická. Fotografování krajiny dokonce podléhá „hvězdy“ předválečné avantgardy Jaromír Funke a Eugen Wiškovský. Wiškovský dokonce přichází s vlastním konceptem – metaforické krajiny, který důsledně aplikuje ve své tvorbě. Zájem o krajinu má své paralely i ve výtvarném umění. Úniky do idealizované krajiny domova je v tomto období poměrně častý.

Obliba fotografií, které dokumentují naše památky nebo přírodu, měl za následek poměrně značnou produkci fotografických publikací. V době hmotného nedostatku a přidělového systému, byly tyto knihy určitou vizuální útěchou. V době protektorátu byly také vytvořeny nejznámější fotografie Prahy, dokumentující zároveň dva rozdílné přístupy – monumentální Praha Karla Plicky a melancholická Praha Josefa Sudka.

Oficiálně přijatelná fotografie měla tedy několik základních poloh. Témata, která se objevovala, musela být důsledně apolitická, nesměla dávat možnost pro dvojsmyslné výklady, ale také nesměla obyvatelstvo znepokojovat.

Naprosto jiný přístup lze sledovat ve vývoji české avantgardní fotografie, která měla úzkou vazbu především na předválečné surrealistické hnutí. Užití přímo pojmu surrealistická fotografie je však poněkud sporné. Mnoho fotografů, jako např. Jaromír Funke nebo Eugen Wiškovský, kteří bojovali za osamostatnění fotografie jako svébytného uměleckého projevu, který není závislý na výtvarném umění, se zcela jasně distancovali od pojmů, které byly v rámci výtvarného umění běžně užívány. U Jaromíra Funkeho se dokonce objevuje vytvoření vlastního pojmu – emoční fotografie, který je v podstatě shodný s pojmem surrealistická fotografie. Zdůrazňování specifika fotografického vidění, je základem jeho teorie o hledání zázračna obsaženého v realitě.

Česká avantgardní fotografie se zcela jednoznačně distancovala od veřejně prezentované podoby fotografické tvorby. Vytvořila si pro sebe svá vlastní témata, která se stala autentickou výpovědí o vnitřním světě autora.

Místo optimistických fotografií slunících se dívek se objevuje fotografické poselství o zániku základních hodnot, ohrožení vlastní existence a úzkosti z nejisté budoucnosti. Snímky z hřbitovů, kde jsou hlavním motivem poničené hroby, sochy zarostlé v rozbujele vegetaci nebo mizící podoby na medailonech, jsou obrazem zániku a destrukce. Existenciální úzkost, kterou doba produkovala, se odráží i ve fotografické tvorbě. Fotografie trosek, které byly plné osobních věcí, všobecný obraz zkázy, kterou přinesla válka a bombardování, byla jednou z výrazných inspirací pro poválečné tendence jako byl např. informel.

Nejtěžší pozici měla nastupující generace, která je spojena se vznikem Skupiny 42 a Skupinou Ra, jejichž nedílnou součástí byla i fotografická tvorba. Tito umělci neměli možnost výraznějšího generačního nástupu, vzájemné konfrontace a veřejné polemiky. Jejich tvorba se tedy vyvíjela naprosto specifickým způsobem a dospěli k velmi osobitým projevům. Zatímco Skupina Ra se ocitla díky svému výrazně surrealisticky orientovanému programu v izolaci, Skupina 42 měla alespoň malou možnost veřejného vystoupení. Jejich program založený na mytologii města, byl sice na samé hranici přijatelného, ale přesto dostali možnost prezentace vlastní tvorby.

Tíseň doby vyvolávala u mnoha umělců tendence stáhnout se do soukromí, dochází k velkému zintimění tvorby – Josef Sudek fotografuje okna svého ateliéru, Miroslav Hák zobrazuje svůj ateliér a věci, které jsou mu blízké, pohledy z okna nalezneme i u ostatních členů Skupiny 42. Byt a ateliér se stává bezpečným místem, kde je možno vést dlouhé hovory o umění – stává se tak pro tuto generaci tím, čím byla pro umělce předválečné éry kavárna. Svérázným projevem „bytového umění“ byly i „Řádění“ Václava Zykunda a jeho kolegů ze Skupiny Ra. Tyto surrealistické hry, které byly poté fotografovány, byly důkazem o vnitřní

svobodě umělce. Vytváření ostrůvků svobody, místa úniku před každodenní protektorátní realitou, kde je možno svobodně tvořit, oddávat se vlastní fantazii a hrát, je součástí tvorby podmíněné dobovými událostmi.

Dochází k utváření nového vztahu k nejbližšímu okolí. Člověk žijící ve městě, které je přímo ohroženo válečnými událostmi, začíná vnímat toto místo jako součást vlastního osudu. Město se stává odrazem dramatu lidské existence. Ve fotografiích Miroslava Háka nebo Jiřího Severa se objevuje periferie se svými ohradami a komíny – místo, kde jsou kostely nahrazeny továrnami a renesanční sgrafita blednoucími reklamami. Nesnaží se zobrazovat místa, která upomínají na slavnou minulost, ani líbivé pohledy na Prahu, jeho fotografie nejsou velkolepou oslavou města. Hledá mizející svět periferie, kde je patrné zanikání starého světa a jeho artefaktů. Místo, které by mohlo dobře prezentovat pocity vlastní generace – existenciální úzkost a nejistota, kterou přinášela doba se odráží v utváření nového „mýtu“, jehož nejlepším představitelem se stává člověk žijící ve městě. Tato tendence se stala natolik životaschopnou, že se uplatňovala i v poválečném vývoji.

Tendence české protektorátní fotografie byly tedy výrazně vázány na události, které provázely celou společnost. Fotografie, která byla nepříjemná pro veřejnou prezentaci, nelépe odrážela pocity, které prožíval člověk, žijící v nesvobodě, v nedostatku a v neustálém strachu o holý život. Výrazně existenciální podtext těchto fotografií se projevuje i ve výběru témat – hřbitov, ruiny, bizarní svět periferie...odráží situaci člověka, který se cítí ohrožen. Umělecký svět v této době cítí potřebu větší pospolitosti, proto i v rámci nově vznikajících skupin vedle sebe existovaly malířství, sochařství, literatura i fotografie. Vytvářely se i komunity podobně smýšlejících fotografů – asi nejznámější je vztah Chocholy, Tmeje a Ludwiga, kteří však měli blízko i k Miroslavu Hákově a Skupině 42. Fotografie se stala nedílnou součástí uměleckého projevu své doby. Po vlně debat z 30. let, zda je fotografie umění či nikoliv, potvrdila svou pozici svébytného uměleckého projevu, který dokáže stejně jako výtvarné umění reflektovat dobové klima a vytvářet autentický projev, který je podmíněn osobností fotografa.

Resumé

TENDENCIES OF CZECH PHOTOGRAPHY DURING THE EPOCH OF PROTECTORATE BOHEMIA AND MORAVIA

The epoch of Protectorate Bohemia and Moravia (1939-1945) was connected with big changes in a social life. The basic characteristics of the new system was repression, fear and propaganda. The main role was censorship.

In big Czech magazines, for example *Pestrý týden*, *Světlozor* or *Salon* were beginning to appear articles and photographs which were misused for a propagandistic reasons. These photos weren't realistic. Big part of them were stylized to a propagandistic style. The most common topics were – agriculture, folklore celebrations, holidays and sport activity. New heroes are agriculturists or people working for Empire and so for „better“ future of their country. All news from battleships were provided by German agencies.

Though, in this period was a big increase of documentary and newspaper photos.

Our best known photographers who were working during the Protectorate for magazines were Karel Hájek, Václav Jirů, Ladislav Sitenský, Zdeněk Tmej, Václav Chochola, Karel Ludwig, Oldřich Straka and Jiří Jeníček.

Exceptional person was Karel Ludwig, who was from 1941 to 1942 worked as an editor for magazine *Praha v týdnu*. His most famous photographs are pictures of Czech actress or pictures of ballet dancers, which are similar to Degas' paintings.

The big progress was also in a landscape and ethnographic photography. The photos of Czech landscape, historical monuments and folklore was the impact of worries about destiny of our nation. Photographs who made pictures with this motives are: Ferdinand Bučina, Oldřich Straka, Jan Lukas, Karel Plicka, Josef Sudek, Eugen Wiškovský, Jaromír Funke or Rudolf Janda.

Except of this publicly presented photography there was arising a lot of photographs which were unacceptable for public presentation. This kind of photography was coming from the tradition of avantgarde. It was created from the inside needs so it is authentic statement of feelings of human being under the pressure of this epoch. These tendencies appearing in these epoch are very important for postwar evolution of Czech photography.

New artistic groups were Skupina 42 and Skupina Ra and among their members were photographers as well. Skupina Ra was based on prewar surrealism, which was adapted to the new conditions. Its members were photographers Vilém Reichmann, Miloš Koreček and Václav Zykmond.

Skupina 42 was making its own programme based on mythology of the city. The photographer Miroslav Háek, member of this group, was a good illustrator of this approach.

The most themes which are appearing in photography which is connected with pre – war surrealism and avantgarde are very concerning. Often used motives were graveyards or ruins. The next often used motive are views from the privacy of artists – their homes or ateliers.

Photographs which are connected with surrealism and avantgarde are: Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Josef Sudek, Miroslav Háek, Vilém Reichmann, Václav Chochola, Karel Ludwig, Tibor Honty or Jiří Sever.

Specific field of war avantgarde photography are focal points of Miloš Koreček and photographs of Jindřich Heisler.

Among authentic manifests of this epoch were as well photos of Václav Zykmond documenting surrealist games, which organized with his friends from Skupina Ra. He intervened in a progress of post - war action photography.

Použitá literatura:

- Anděl J., *Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie*. Praha 2004
- Anděl J., *Josef Sudek o sobě*. Praha 2001
- Balajka P.(ed.), *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993
- Birgus V. - Scheufler P., *Fotografie v českých zemích 1839-1999*. Praha 1999
- Birgus V. (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha 1999
- Birgus V., *Eugen Wiškovský*. Praha 2005
- Bučina F., *Lidé z Javorníka*. Praha 1941
- Bydžovská L. (ed.), *Český surrealismus 1929-1953*. Praha 1996
- Císař K. (ed.), *Co je fotografie?*. Praha 2005
- Den P., Funke J., *Pětkrát Kolín - Můj Kolín*. Praha 1947
- Dufek A., *Vilém Reichmann*. České Budějovice 1996
- Effenberger V. (ed.), *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha 1969
- Effenberger V., *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha 1969
- Fárová A., *Eugen Wiškovský*. Praha 1964
- Fárová A., Jelínek T., *Zdeněk Tmej*. Praha 2001
- Fárová A., *Jiří Jeníček*. Praha 1962
- Fárová A., *Josef Sudek*. Praha 1995
- Frynta E., *Jan Lukas*. Praha 1961
- Funke J., Kalista Z., *Svatovítské triforium*. Praha 1946
- Funke J., Volavka V., *Pražské kostely*. Praha 1946
- Gebhart J., *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha 1996
- Hipman V., *Práce je živá*. Praha 1945
- Hůrka V., *Fotograf Jiří Sever*. Diplomová práce FAMU. Praha 1974
- Chalupecký J., *Smysl moderního umění*. Praha 1944
- Chalupecký J., *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha 1980
- Chochola V., Baran L., *Karel Ludwig*. Portfolium. Praha 1980
- Chocholová B., *Václav Chochola – Kabinety vzpomínek*. Praha 1994
- Ivan Blatný - verše 1933-1953. Brno 1995
- Jaguer E., *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*. Paris 1982
- Janda R., *Prales v Beskydách*. Praha 1943
- Jeníček J., *Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka. Snímky z let 1942-46*. Praha 1947
- Jeníček J., *Praha jasem okřídlená*. Praha 1948
- Kol. autorů, *České umění 1938-1989 - programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001
- Kol. autorů, *Jindřich Heisler - Z kasemat spánku*. Praha 1999
- Kol. autorů, *Praha objektivem mistrů*, Praha 1983
- Kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění 1939-1958*. Praha 2005
- Kolář J., *Dílo Jiřího Koláře*. Praha 1992
- Kolář J., *Miroslav Hák*. Praha 1959
- Kolář J., *Václav Chochola*. Praha 1961

Kotalík J., *Karel Souček*. Praha 1983
 Král P., *Fotografie v surrealismu*. Praha 1994
 Kundera L., *Různá řečiště*. Brno 2005
 Kuneš A., *Čítanka z teorie fotografie*. Opava 2003
 Kuneš A., *Miroslav Hák*. Diplomová práce FAMU. Praha 1985
 Linhart L., *Jaromír Funke*. Praha 1960
 Linhart L., *Josef Sudek*. Praha 1956
 Linhart L., *Miroslav Hák - Očima. Svět kolem nás*. Praha 1947
 Ludwig K., *Fotografie Karla Ludwiga*. Praha 1948
 Lukas J., *Pražský deník 1938-1965*. Praha 1995
 Lukas J., *Země a lidé*. Praha 1946
 MacDonald C., Kaplan J., *Praha ve stínu hákového kříže*. Praha 1995
 Mainuš F., *Totálně nasazení*. Praha 1974
 Maršálek P., *Protektorát Čechy a Morava*. Praha 2002
 Mašín J., *Josef Ehm*. Praha 1961
 Mašín J., *Tibor Honty*. Praha 1965
 Moussou A., (Fárová A.), *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935*. Praha 1982
 Mrázková D., *A hudba hraje...Josef Sudek očima fotografů*. Praha 1996
 Mrázková D.-Remeš V., *Cesty československé fotografie*. Praha 1989
 Navrátil V., *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha 2003
 Pasák T., *Pod ochranou říše*. Praha 1998.
 Pešat Z., Petrová E. *Antologie – Skupina 42*. Praha 2000
 Petrová E., *Skupina 42*. Praha 1998
 Plicka K., *Praha ve fotografii Karla Plicky*. Praha 1940
 Rouček R., *Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka*. Praha 1945
 Ruseva I., *Fotografická tvorba Jiřího Severa*. Diplomová práce FAMU. Praha 1986
 Rýpar V., *Karel Hájek*. Praha 1963
 Sitenský L., *Z válečného deníku*. Praha 1991
 Sobek E., *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava 2004
 Souček L., *Jaromír Funke*. Praha 1970
 Souček L., *Jiří Sever*. Praha 1968
 Srp K., *Jindřich Štyrský*. Praha 2001
 Straka O., *Horňácko ve zpěvu, hudbě a tanci*. Zlín 1942
 Šmejkal F., *České imaginativní umění*. Praha 1996
 Štech V.V., *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá...Praho!*. Praha 1948
 Storch-Marien O., *Tma a co bylo potom*. Praha 1972
 Štyrský J., *Každý z nás stopuje svou ropuchu*. Praha 1996
 Štyrský J., *Poesie*. Praha 1946
 Štyrský J., *Sny*. Praha 1970
 Teige K., *Osvobozování života a poesie - studie ze 40.let*. Praha 1994

Tmej Z., Urbanová A., *Abeceda duševního prázdna*. Praha 1947
 Tmej Z., Urbanová A., *Abeceda duševního prázdna*. Praha 1947
 Valter K., *Linie*. České Budějovice 1980
 Vilgus P., *Pestrý týden*. Diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie Slezské university v Opavě. Opava 2001
 Wirth Z., *Stará Praha*. Praha 1940
 Zívr L., *Konfese*. Brno 1997
 Zykmund V., *Václav Jirů*. Praha 1971

Časopisecké články:

Anděl J., Teoretické přístupy a interpretace. *Československá fotografie* XXV, 1974, č.1, s.6
 Anděl J., Teoretické přístupy a interpretace. *Československá fotografie* XXV, 1974, č. 2, s.56
 Bémová A., Životní téma Rudolfa Jandy. *Československá fotografie* XXXV, 1984, č. 3, s.104
 Birgus V., Eugen Wiškovský. *Revue fotografie* XXVIII, 1984, č. 4, s. 62-69
 Birgus V., Fotografie a fokalky Skupiny Ra. *Revue fotografie* XXXIII, 1989, č. 4, s.76-79
 Birgus V., Sto let od narození Eugena Wiškovského. *Československá fotografie* XXXIX, 1988, č.11, s.488-492
 Boček J., Hovoří Miroslav Hák. *Československá fotografie* XIV, 1963 č. 1
 Dufek A., Druhé centrum. K české imaginativní fotografii 1927-1950. *Bulletin Moravské galerie*, 1996, s.50-59
 Dufek A., Karel Ludwig. *Fotografie* XXII, 1978, č.7, s.301
 Dufek A., Poznámky o Josefu Sudkovi. *Revue fotografie* XXXVIII, 1994, č.1, s.20-25
 Dvořák K., Hovoří Vilém Reichmann. *Československá fotografie*, XIV, 1963, č. 5, s. 152
 Dvořák K., Josef Suděk-Pokus o nástin některých souvislostí. *Československá fotografie* XVII, 1966, č.2, s.46-67
 Dvořák K., Karel Ludwig. *Revue fotografie*, XXIV 1980, č.1, s.66
 Dvořák K., Stopy a doteky. *Československá fotografie* XXII, 1971, č. 8, s.296
 Ehm J., Fotografie a její účel. *Fotografický obzor* XLVIII, 1940, č. 1, s.1
 Fanderlík V., Padesát let Fotografického obzoru. *Fotografický obzor* L, 1942, č.1, s. 1-2
 Fárová A., Jiří Sever. *Československá fotografie* XXIII, 1972, č.10,
 Fárová A., Ročník 21-fotografie Z. Tmeje z let 1943-1944. *Revue fotografie* XIX, 1975, č.1, s.25-34
 Fárová A., Imaginární rozhovor s E. Wiškovským. *Československá fotografie* XV, 1964, č. 5, s. 150
 Funke J., Fotografovaná krajina. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č.6, s. 61-63
 Funke J., Prostor a námět. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č.4, s.37-38
 Funke J.: Od fotogramu k emoci. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č. 11, s. 121-123
 Hák M., Divadelní fotografie. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č. 11, s.136-137
 Helbich P., Fotograf Rudolf Janda. *Kavárna A.F.F.A* 1997, č. 6, s. 53-54
 Hermann K., Dobré názory na postupu. *Fotografie* VII, 1940, č.21, s.347-348
 Hermann K., Učme se vidět fotograficky. *Fotografie* VII 1940, č. 20, s.323-333
 Chalupický J., Generace. *Život* 1941, s. 103-112
 Chalupický J., Kultura za okupace. *Listy* I, 1946, č. 1, s, 132-134
 Chalupický J., Nacisti mezi českými umělci. *Listy* II. 1948, č. 1, s. 64-65
 Chalupický J., Počátky Skupiny 42. *Výtvarná práce* XI., 1963, č. 19-20, s. 8-9

- Chalupecký J., Situační poznámky. *Život* 1942, s.154-155
- Chalupecký J., Svět v němž žijeme. *Program D* 40, č.4, s.88-89
- Chalupecký J., Umění jest umělé. *Program D* 41, č.3, s.85-89
- Chalupecký J., Umění napodobí skutečnost. *Život* 1942, s.11-19
- Chochola V., Očima i objektivem. *Revue fotografie* XXV, 1981, č.2, s....
- Jičínský K., Vývoj Fotografického obzoru a jeho redaktoři. *Fotografický obzor* L, 1942, č. 1, s.5-20
- Koblic P., Z bezvýznamné zábavy - krásná povinnost. *Fotografie* VI, 1939, č. 20, s.307-310
- Krejčí M., Vzpomínka na Václava Jirů. *Revue fotografie* XXXIV, 1990, č.4, s. 30-33.
- Kuneš A., Miroslav Háek. *Revue fotografie*, XXXVII, 1993, č. 4, s.18-23
- Kuneš A., Ze vzpomínek malíře F. Grosse na fotografa M. Háka. *Československá fotografie* ,XXXVII, 1986, č.7,s.294-295
- Míčko M., Profil jedné generace. *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 6-7, s. 261-270
- Moucha J., Osudová tíha. *Art & Antiques* 2002, č. 11, s. 49
- Mrázková D., Remeš V., Generace magického realismu. *Československá fotografie* XXXIX 1988,č.7,s.302-304
- Nezval V., Surrealismus a fotografie. *Světobzor* 1936, č.29, s. 488-489
- Petrová E., Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění* XII, 1964, č.3, s. 231-251
- Reichmann V., O umělecké fotografii věcí. *Fotografie* VI, 1962, č. 1, s.26-29
- Reichmann V., Quasiautomatický text. *Revue fotografie* XXXVI, 1992, č. 2, s. 10-21
- Remeš V., Básník obrazu Václav Chochola. *Československá fotografie* XXXIX, 1988, č. 1, s. 20
- Remeš V., Miroslav Háek. Východiska poezie. *Fotografie* XLIV, 1994,č. 5, s.8-9
- Remeš V., Poslední žák Jaromíra Funkeho. *Československá fotografie* XL, 1989,č. 12, s.548-550
- Remeš V., Surrealista Václav Zykmond. *Revue fotografie* XXXVIII, 1994,č.1,s.10-11
- Souček L., 10 minut o aktu s Karlem Ludwigem. *Československá fotografie* XV, 1964,č. 1,s.6
- Souček L., Spojité nádobí. *Fotografie* XI, 1967,č. 4, s.22-23
- Šmejkal F., Jindřich Heisler. *Výtvarné umění* XV, 1965,č.9,s.414-418
- Šmejkal F., Surrealismus a české umění. *Umění* XXII, 1989, č. 5,s.377-400
- Štyrský J., Kraj markýze de Sade. *Rozprawy Aventina* 1933-1934, s. 6
- Tausk P., Surrealistické vlivy ve fotografii. *Československá fotografie* XVII, 1966 č.7, s.255-256
- Tausk P., Václav Jirů. *Revue fotografie* XXIV, 1980, č. 2, s. 49-73
- Teige K., Cesty československé fotografie. *Blok* II. 1948, č. 6, s. 77-82
- Teige K., Entartete kunst. *Kvart* 1945-1946, str. 42-59
- Teige K., Foto a umění. *Blok* II, 1948,č. 6, s.191-194
- Tichá – Čapková G., Českobudějovická skupina Fotolinie. *Revue fotografie* XXX, 1986, č. 4, s.22-29
- Vilgus P., Fotografie v období protektorátu Čechy a Morava. *Listy o fotografii* 2001, s.88-103.
- Wiškovský E., Desorientace v názoru na fotografii. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č. 11, s. 125-126
- Wiškovský E., Oproštěním k projevu. *Fotografický obzor* XLIX 1941, č. 2, s.26-27
- Wiškovský E., Tvar a motiv. *Fotografický obzor* XLVIII 1940, č. 10, s. 109-113
- Wiškovský E., Zobrazení,projev a sdělení. *Fotografický obzor* XLIX, 1941, č.1, s.2-3
- Zykmond V., Fotografická metafora (K fotografiím V. Reichmanna). *Výtvarné umění* IX, 1959, č.9, s.236-237

Katalogy výstav:

- Birgus V., *Eugen Wiškovský*. Katalog. Pražský dům fotografie 1992
- Birgus V., *Hořká léta - Evropa 1939-1947 očima českých fotografů*. Katalog. Správa Pražského hradu, Praha 1995.
- Dufek A., *Česká fotografie 1939-1958*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1998.
- Dufek A., *Jaromír Funke - fotografie 1919-1943, věci skleněné a obyčejné*. Pražský dům fotografie 1995
- Dufek A., *Jaromír Funke- průkopník fotografické avantgardy*. Katalog. Moravská galerie, Brno 1996
- Faber M., *Das innere der sicht. Surrealistische fotografie der 30er und 40er jahre*. Katalog. Vídeň 1989
- Fárová A., *Jiří Sever*. Katalog. Galerie Václava Špály. Praha 1969
- Fárová A., *Miroslav Hák*. Katalog. Podkrkonošské muzeum. Nová Paka 1976
- Chocholová B., *Karel Hájek - archiv 1925-1978*. Katalog. Opava 1998
- Chocholová B., *Karel Ludwig - archiv 1939-1948*. Pražský dům fotografie 1997
- Chocholová B.-Moucha J., *Zdeněk Tmej*. Katalog. Opava 1998
- Klaricová K., *Proměny české dokumentární fotografie*. Katalog. Galerie 4, Cheb 1989
- MLčoch J., *Josef Ehm*. Katalog. UPM Praha. 1993
- MLčoch J., *Miroslav Hák - Svět kolem nás*. Katalog. Praha 1992
- MLčoch J., *Miroslav Hák*. Katalog. Pražský dům fotografie 1994
- Moucha J., *Jan Lukas - fotografický zápisník 1930-1990*. Katalog. Výstavní síň Mánes. Praha 1995
- Moucha J., *Jan Lukas. Fotografický zápisník 1930-1990*. Katalog. Praha 1995
- Mžýková M., *Václav Zykmond*. Katalog. Galerie výtvarného umění v Olomouci. Olomouc 1992
- Mžýková M., *Václav Zykmond*. Katalog. Olomouc 1992
- Pastor S. - Dufek A., *Václav Zykmond*. Katalog. Pražský dům fotografie, 1994
- Primus Z., *Vilém Reichmann*. Katalog. Museum Bochum. Berlin 1989
- Remeš V., *Vilém Kříž*. Katalog. Dům umění města Brna 1990
- Sekera J. - Šolc L., *Vilém Kříž - fotografie z let 1937-1992*. Katalog. Středočeská galerie, Praha 1992
- Spielmann P., *Jaromír Funke*. Katalog. Museum Bochum Kunstsammlung. Bochum 1977
- Šmejkal F.(ed), *Skupina RA*. Katalog. Galerie hlavního města Prahy 1988
- Valoch J., *Miloš Koreček*. Katalog. Dům umění města Brna. Brno 1984
- Valoch J., *Václav Zykmond*. Dům umění města Brna, 1999
- Vykoukal J., *Miloš Koreček: Fokalky*. Katalog. Městské muzeum Františkovy Lázně. Františkovy Lázně 1974

Internetové stránky:

<http://www.manray-photo.com>

<http://www.surrealismcentre.ac.uk/publications/papers/themes/photography.html>

<http://www.masters-of-photography.com>

<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/ww2era.htm>

Seznam vyobrazení:

1. Václav Jírů: Tanec akrobatický, , Salon 1939/2 (publikováno na s.17)
2. Václav Jírů. U vody. Salon 1939/8 (publikováno na s.7)
3. Karel Hájek. Akrobacie na suchu a ve vodě Pestrý týden 1940/32 (publikováno na s.19)
4. Václav Jírů. Tanec akrobatický. Salon 1939/2 (publikováno na s.18)
5. Václav Jírů. Odtance jeskynního k divadelní scéně. Salon 1941/2 (publikováno na s.21)
6. Václav Jírů. Nohy tanečnice. Pestrý týden 1939/49 (publikováno na s.11)
7. Vladimír Hipman. Lidé mezi nebem a zemí. Pestrý týden, 1940/2 (publikováno na s.16)
8. Karel Hájek. Ruce upracované-ruce nejkrásnější. Pestrý týden 1942/37 (publikováno na s.5)
9. Ladislav Sitenský. Letní podvečer. Salon 1939/6 (publikováno na s.7)
10. Karel Ludwig. Listopad. Salon 1940/11 (publikováno na s.9)
11. Karel Ludwig. Březnová nálada. Salon 1941/3 (publikováno na s.15)
12. Karel Ludwig. Jitro a soumrak. Pestrý týden. 1941/50 (publikováno na s.10)
13. Karel Ludwig. Krajina. Před 1948 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
14. Karel Ludwig. Krajina. Před 1948 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
15. Karel Ludwig Marie Glázrová , Praha v týdnu 1942/3 (titulní strana)
16. Karel Ludwig, Herečka Zorka. Praha v týdnu, 1942/7 (titulní strana)
17. Karel Ludwig, Bedřiška Seidlová Pestrý týden 1941/40 (titulní strana)
18. Karel Ludwig, M. Glázrová. Pestrý týden 1942/2 (titulní strana)
19. Karel Ludwig, V. Fabiánová. Pestrý týden 1941/45 (titulní strana)
20. Karel Ludwig, Z. Janů. Pestrý týden 1942/10 (titulní strana)
21. Karel Ludwig, Akt ve vaně. 1940 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
22. Karel Ludwig, Nedbalky. 1940 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
23. Karel Ludwig Profil. 1942 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
24. Karel Ludwig. Detail. 1940 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
25. Karel Ludwig Svlékání. 1941 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
26. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
27. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
28. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
29. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
30. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
31. Karel Ludwig, Baletky 1941-1942 (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga)
32. Karel Ludwig, Název nezjištěn, 40.léta (publikováno v knize Fotografie Karla Ludwiga,)
33. Karel Ludwig V zrcadle. 1940 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
34. Karel Ludwig Sibyla Delfská. 1940 (publikováno v Chocholová B., Karel Ludwig - archiv 1939-1948)
35. Zdeněk Tmej, Kašlík při zkoušce. Praha v týdnu. 1942/5 (publikováno na s.11)
36. Zdeněk Tmej, R. Kubelík. Salon 1941/5 (publikováno na s.15)
37. Karel Hájek. Stáří. Pestrý týden, 1940/12 (publikováno na s.15)
38. Václav Jírů. Mládí. Pestrý týden 1940/12 (publikováno na s.14)

39. František Weiss. Kouzla zvětšování. Pestrý týden 1941/2 (publikováno na s.16)
40. Jan Lukas. Malé se stává velkým. Pestrý týden 1939/26 (publikováno na s.10)
41. Karel Hájek. O staročeských kejklířích. Pestrý týden 1941/13 (publikováno na s.15)
42. Karel Hájek. Staročeská svatba. Pestrý týden, 1941/2 (publikováno na s.6)
43. K. Hájek. Ani zrno nesmí být ztraceno. Pestrý týden, 1940/13 (titulní strana)
44. K. Hájek. Opojení z posledních paprsků. Pestrý týden, 1941/3 (titulní strana)
45. K. Hájek. Umělci k dělníkům. Pestrý týden, 1940/43 (titulní strana)
46. Vladimír Hipman. Strojvedoucí. Pestrý týden, 1942/3 (titulní strana)
47. Oldřich Straka. Oběd ve žnících. Pestrý týden, 1942/31 (titulní strana)
48. K. Hájek: Domovina musí být hodna nejvyšší oběti ... Pestrý týden, 1943/7 (titulní strana)
49. K. Hájek. Zemědělci již začali obdělávat... Pestrý týden, 1943/19 (titulní strana)
50. K. Hájek. Zemědělské ženy při jarní polní práci Pestrý týden, 1943/12 (titulní strana)
51. Oldřich Straka. Letní motiv z českého venkova. Pestrý týden, 1941/26 (titulní strana)
52. Jiří Jeníček. Česká krajina o žnících. Pestrý týden, 1941/31 (titulní strana)
53. Vladimír Hipman. Ostravský koksář. Pestrý týden, 1941/41 (titulní strana)
54. Karel Hájek. Žák školy práce v Čáslavi. Pestrý týden, 1940/29 (titulní strana)
55. Ladislav Sitenský. Sbohem a nashledanou. Pestrý týden, 1939/23 (titulní strana)
56. Tibor Honty. O svátku dušiček. Pestrý týden, 1940/44 (titulní strana)
57. Jaromír Funke. Tvář herečky. Pestrý týden, 1943/44 (titulní strana)
58. Oldřich Straka. Pod čirou vodou bazénu. Pestrý týden, 1941/29 (titulní strana)
59. O. Straka. U dna bazénu. Pestrý týden, 1942/37 (titulní strana)
60. Jan Lukas. Letní motiv z Vysočiny. Pestrý týden, 1940/24 (titulní strana)
61. Titulní strana časopisu Frauen Warte, 1940
62. Václav Zymund, Bez názvu, 1939 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
63. Václav Zymund, Bez názvu, 1939 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
64. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
65. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
66. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
67. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
68. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
69. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
70. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
71. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
72. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
73. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
74. Václav Zymund, Řádění, 1944-45 (publikováno v Pastor S. - Dufek A., Václav Zymund. Katalog)
75. Hans Bellmer, bez názvu, 1934
76. Vilém Reichmann, z cyklu Raněné město, 1945-1946 (publikováno v Primus Z., Vilém Reichmann. Katalog)
77. Vilém Reichmann, z cyklu Raněné město, 1945-1946 (publikováno v Dufek A., Vilém Reichmann)

78. Vilém Reichmann, z cyklu Raněné město, 1945-1946 (publikováno v Primus Z., Vilém Reichmann. Katalog)
79. Vilém Reichmann, z cyklu Raněné město, 1945-1946 (publikováno v Dufek A., Vilém Reichmann)
80. Vilém Reichmann, z cyklu Raněné město, 1945-1946 (publikováno v Primus Z., Vilém Reichmann. Katalog)
81. Jaromír Funke, z cyklu Země nenasycená, 1940-1944 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
82. Jaromír Funke, z cyklu Země nenasycená, 1940-1944 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
83. Jaromír Funke, z cyklu Země nenasycená, 1940-1944 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
84. Jaromír Funke, z cyklu Země nenasycená, 1940-1944 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
85. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
86. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
87. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
88. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
89. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
90. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
91. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
92. Jindřich Heisler, básnická sbírka Z kasemat spánku, 1941 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku., s. 56-68.)
93. Jindřich Heisler, Markýz de Sade – filosofie v budoáru, 1943 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
94. Jindřich Heisler, Mucholapka, 1943 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.,)
95. Jindřich Heisler, Hrábě, 1943 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.,)
96. Jindřich Heisler, Fotografika, 1943 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
97. Christian Schad, schadografie, 1962
98. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
99. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
100. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
101. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)

102. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
103. Jindřich Heisler, z cyklu Ze stejného těsta, 1944-45 (publikováno v Kol. autorů, Jindřich Heisler - Z kasemat spánku.)
104. Jindřich Štyrský, z fotografických cyklů 1934-35 (publikováno v Moussou A., (Fárová A.), Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935)
105. Jindřich Štyrský, z fotografických cyklů 1934-35 (publikováno v Moussou A., (Fárová A.), Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935)
106. Jindřich Štyrský, z fotografických cyklů 1934-35 (publikováno v Moussou A., (Fárová A.), Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935)
107. Jindřich Štyrský, z fotografických cyklů 1934-35 (publikováno v Moussou A., (Fárová A.), Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935)
108. Tibor Honty, Dva bratři, 1942 (publikováno v Mašín J., Tibor Honty)
109. Jindřich Štyrský, 1934-35 (publikováno v Moussou A., (Fárová A.), Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935)
110. Tibor Honty, Ze starého hřbitova, 1942 (publikováno v Mašín J., Tibor Honty)
111. Jan Lukas, Bez názvu, 1940 (publikováno v Lukas J., Pražský deník 1938-1965)
112. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
113. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
114. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
115. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
116. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
117. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
118. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
119. Ferdinand Bučina, Lidé z Javorníka, 1941 (publikováno v Bučina F., Lidé z Javorníka)
120. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
121. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
122. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
123. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
124. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
125. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
126. Jan Lukas, fotografie z knihy Země a lidé (1946)
127. Eugen Wiškovský, Stín. 1940 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
128. Eugen Wiškovský, Katastrofa. 1939 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
129. Eugen Wiškovský, Hlubočepské skály. 1940 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
130. Eugen Wiškovský, Zvlněný terén II. 1946 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
131. Eugen Wiškovský Imprese. 1942 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
132. Eugen Wiškovský Krajina u Prahy. 1939 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
133. Eugen Wiškovský, Skála 1946 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
134. Eugen Wiškovský, Prapor. 1944 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)

135. Jaromír Funke, Louny, 1940 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
136. Jaromír Funke, Ve středohoří, 1940 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
137. Josef Ehm, Usedlost Šalamounka, 1939 (publikováno v Mašín J., Josef Ehm)
138. V.V. Novák, Hlubočepy, 1940 (publikováno v Život 1943/1)
139. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Kol. autorů, Praha objektivem mistrů)
140. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Kol. autorů, Praha objektivem mistrů)
141. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
142. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
143. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
144. Josef Sudek, Z Malostranského hřbitova, 1940-50 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
145. J. Sudek, Sv. Vít ,1942-45 (publikováno v Rouček R., Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka)
146. J. Sudek, Sv. Vít, 1942-45 (publikováno v Rouček R., Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka)
147. J. Sudek Románská síň na Pražském hradě, 1946 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
148. J. Sudek, Náhrobek ve sv. Vítu , 1942-45 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
149. J. Sudek, Náhrobek ve sv. Vítu 1942-45 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
150. J. Sudek, Socha na Opyši, 40. léta (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
151. J. Sudek, Pražský hrad , 40. léta (publikováno v Rouček R., Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka)
152. J. Sudek, Pražský hrad, 40. léta (publikováno v Rouček R., Pražský hrad - výtvarné dílo staletí v obrazech Josefa Sudka)
153. Josef Sudek: Praha, 40. léta (publikováno v Sudek J., Praha.)
154. Karel Plicka. Střechy. 1939 (publikováno v Kol. autorů, Praha objektivem mistrů)
155. Josef Sudek: Zmizelé sochy , 1952 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
156. Josef Sudek: Zmizelé sochy , 1952 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
157. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
158. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
159. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
160. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
161. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
162. Rudolf Janda, fotografie z knihy Prael v Beskydách (1943)
163. – 205. Zdeněk Tmej, Abeceda duševního prázdna, 1942-44 (publikováno v Tmej Z. – Urbanová A., Abeceda duševního prázdna)
206. Eugen Wiškovský. Bez názvu. Nedatováno (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
207. Josef Sudek. Sádrová hlava, 1945. (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
208. Eugen Wiškovský. Zraněná socha. nedatováno (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
209. Eugen Wiškovský. Po náletu. 1945 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský)
210. Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940 -1954 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
211. Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940 -1954 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)

212. Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940 -1954 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
213. Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940 -1954 (publikováno v. Fárová A., Josef Sudek)
214. Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940 -1954 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
215. Josef Sudek, V dílně, 1947 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
216. Miroslav Hák, Portrét malíře Grosse, 1941 (publikováno v Československá fotografie , 1986 ,č.7,s.295)
217. Karel Ludwig, bez názvu, 1942 (publikováno v Chochola V., Baran L., Karel Ludwig. Portfolium)
218. Miroslav Hák, Okno, 1943 (publikováno v Linhart L., Miroslav Hák - Oči. Svět kolem nás)
219. Miroslav Hák, Pavlač , 1944 (publikováno v Linhart L., Miroslav Hák - Oči. Svět kolem nás)
220. Václav Chochola, Věšák, 1944 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
221. Václav Chochola, Autoportrét v pyžamu, 1943 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
222. Miroslav Hák, Atelier (Skříň), 1942 (publikováno v Československá fotografie , 1986 ,č.7,s.294)
223. František Hudeček, Dejvice, 1941 (publikováno v Život 1942/1)
224. Josef Sudek, Dejvická periferie, 1949 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
225. Miroslav Hák, Konečná v Dejvicích, 1944 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
226. Miroslav Hák, Z periferie, 1945 (publikováno v Kolář J., Miroslav Hák)
227. Miroslav Hák, Holešovice, 1943 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
228. Kamil Lhoták, Balonová ohrada, 1938 (publikováno v Život 1942/2)
229. František Hudeček, Výhled z domu, kde mám ateliér., 1941 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
230. František Gross, Večer nad Rajskou zahradou, 1943 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
231. František Gross, Ateliér fotografa Háka, 1942 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
232. Václav Chochola, Lampa, 1947 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
233. Vilém Reichmann, Osidla, 1940 (publikováno v Dufek A., Vilém Reichmann)
234. Vilém Reichmann, Z dílny A. Loose, 1938 (publikováno v Dufek A., Vilém Reichmann)
235. Vilém Reichmann, Rub, 1940 (publikováno v Šmejkal F.(ed), Skupina RA. Katalog)
236. Vilém Reichmann, Hoplita, 1941 (publikováno v Dufek A., Vilém Reichmann)
237. Eugen Wiškovský, Přízraky, 1939 (publikováno v Birgus V., Eugen Wiškovský. Katalog.)
238. Miroslav Hák, Ve dvoře, 1943 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
239. Josef Sudek, Zahalená žena , 1942 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
240. Josef Sudek, Zahalená žena, 1942 (publikováno v Fárová A., Josef Sudek)
- 241.. Miroslav Hák, Masky, 1938 (publikováno v Linhart L., Miroslav Hák - Oči. Svět kolem nás)
242. Václav Chochola, Vlášenkářská dílna, 1944 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
243. Miroslav Hák, Portrét F. Grosse, 1941 (publikováno v Československá fotografie , 1986 ,č.7,s.295)
244. Václav Chochola, Masky, 1947 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
245. Alois Fišárek: Zátisi u okna, 1940 (publikováno v Volné směry 1940/1, s. 74)
246. Kamil Lhoták: Zahradka v dešti, 1942 (publikováno v Život 1942/2)
247. Jan Zrzavý, Hřbitov, 1941 (publikováno v Život 1942/1)
248. Miroslav Hák, Zed', 1943 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
249. Miroslav Hák, Klárov, 1943 (publikováno v Miroslav Hák. Katalog. Liberec 1979)

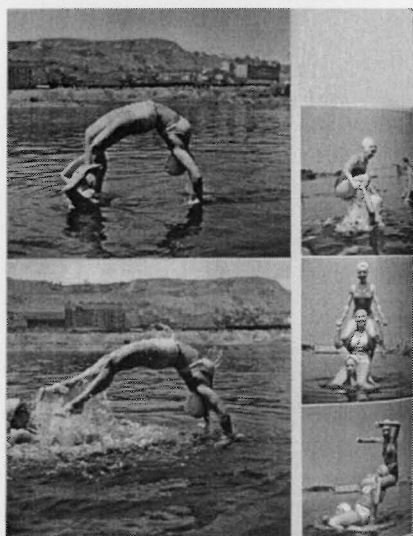
250. Miroslav Hák, Na rohu, 1943 (publikováno v Linhart L., Miroslav Hák - Očima. Svět kolem nás)
251. Brassai, Graffiti, 1932-1933 (publikováno v Jaguer E., Les mystères de la chambre noire.)
252. Josef Sudek, Omítka, 1942 (publikováno v Linhart L., Josef Sudek.)
253. Miroslav Hák, Zed', 1943
254. Miroslav Hák, Plynojem, 1944 (publikováno v Fárová A., Miroslav Hák. Katalog)
255. Miroslav Hák, Plynojem, 1945 (publikováno v Kolář J., Miroslav Hák)
256. Miroslav Hák, Ze Smíchova, 1943 (publikováno v Linhart L., Miroslav Hák - Očima. Svět kolem nás)
257. Jiří Sever, Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
258. Jiří Sever, Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
259. Jiří Sever, Maskovaná Lucie a jiná setkání 1940-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
260. Jiří Sever, Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
261. Jiří Sever, Maskovaná Lucie a jiná setkání 1940-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
262. Jiří Sever, Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
263. Jiří Sever, Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-42 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
264. Jiří Sever, Čteno přes rameno, 1943-47 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
265. Jiří Sever, Čteno přes rameno, 1943-47 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
266. Jiří Sever, Čteno přes rameno, 1943-47 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
267. Jiří Sever, Southern district, 1943-46 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
268. Jiří Sever, Southern district, 1943-46 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
269. Jiří Sever, Květiny země divů – vždy čerstvé, 1943-46 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
270. Jiří Sever, Květiny země divů – vždy čerstvé, 1943-46 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
271. Jiří Sever, Fatima se nudí, 1941-43 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
272. Jiří Sever, S vyloučením veřejnosti, 1941-43 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
273. Jiří Sever, S vyloučením veřejnosti, 1941-43 (publikováno v Souček L., Jiří Sever)
274. Jiří Jeníček, V krytu, 1945 (publikováno v Fárová A., Jiří Jeníček.)
275. Jan Lukas, Před transportem, 1942 (publikováno v Lukas J., Pražský deník 1938-1965)
276. Václav Chochola, Protektorát, 1941 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
277. Jaromír Funke, Protektorát, 1940-44 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
278. Jaromír Funke, Protektorát, 1940- 44 (publikováno v Linhart L., Jaromír Funke)
279. Karel Hájek, Tragédie čsl. opevnění, 1939 (publikováno v Kol. autorů, Dějiny českého výtvarného umění 1939-1958)
280. Jan Lukas, Hradní stráž, 1940 (publikováno v Lukas J., Pražský deník 1938-1965)
281. Karel Souček, V čekárně, 1943 (publikováno v Petrová E., Skupina 42)
282. Václav Chochola, Ve starém domě, 1943 (publikováno v Chocholová B., Václav Chochola – Kabinety vzpomínek)
283. Josef Bartuška, Hitler a kostlivec, 1938 (publikováno v Revue fotografie 1986, č.4, s. 24)
284. Marcel Lefrancq, Bez názvu, 1944 (publikováno v Jaguer E., Les mystères de la chambre noire)



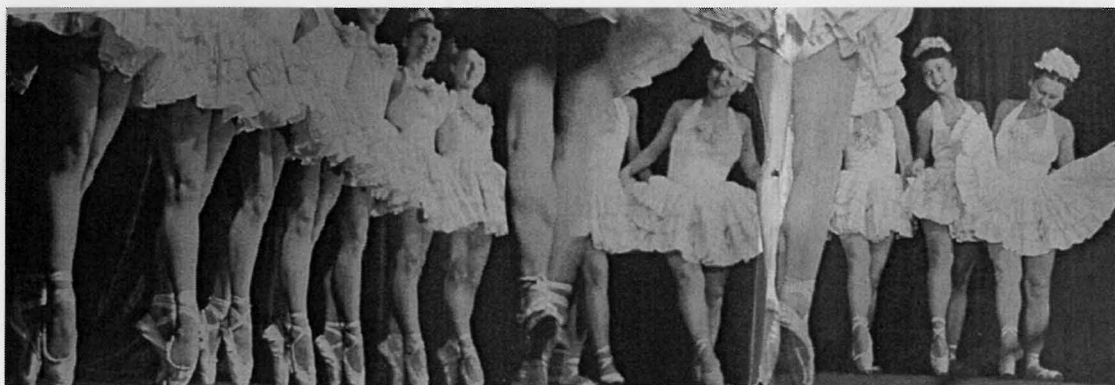
1. Václav Jírů: Tanec akrobatický, Salon 1939/2



2. Václav Jírů. U vody. Salon 1939/8



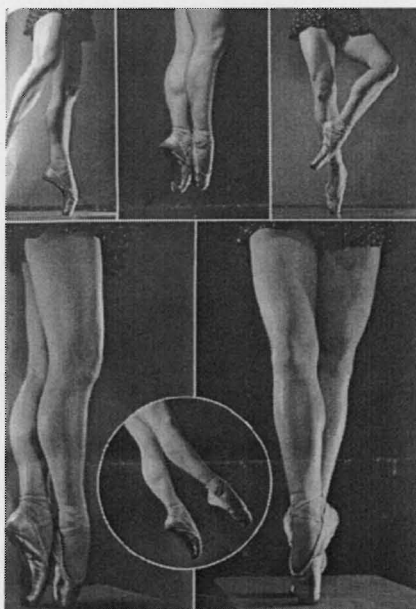
3. Karel Hájek. Akrobacie na suchu a ve vodě. Pestrý týden 1940/32



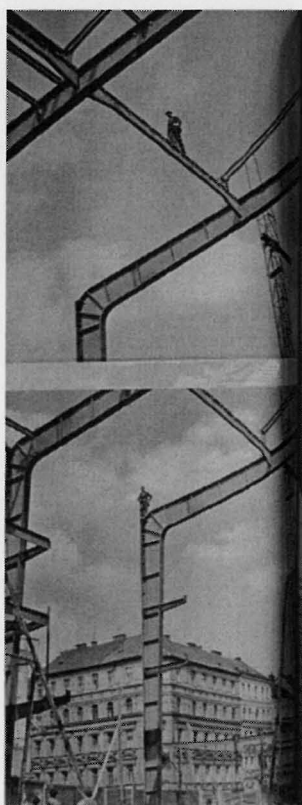
4. Václav Jírů. Tanec akrobatický. Salon 1939/2



5. Václav Jírů. Odtance jeskynního k divadelní scéně.
Salon 1941/2



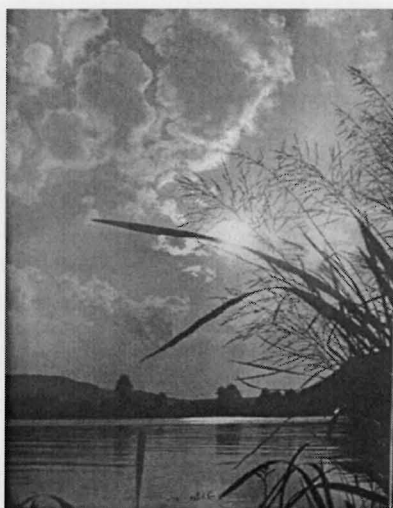
6. Václav Jírů. Nohy tanečnice. Pestrý týden 1939/49



7. Vladimír Hipman. Lidé mezi nebem a zemí.
Pestrý týden, 1940/2



8. Karel Hájek. Ruce upracované-ruce nejkrásnější.
Pestrý týden 1942/37



9. Ladislav Sitenský. Letní podvečer. Salon 1939/6



10. Karel Ludwig. Listopad. Salon 1940/11



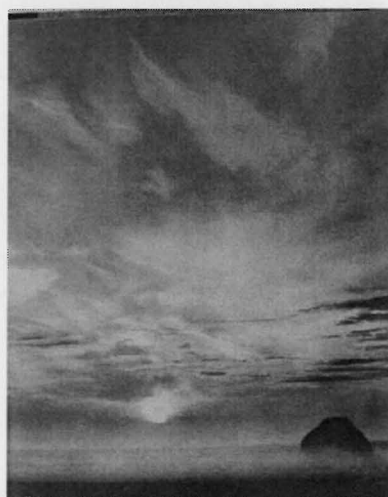
11. Karel Ludwig. Břežnová nálada. Salon 1941/3



12. Karel Ludwig. Jitro a soumrak. Pestrý týden. 1941/50



13. Karel Ludwig. Krajina. Před 1948



14. Karel Ludwig. Krajina. Před 1948.



15. Karel Ludwig Marie Glázrová ,
Praha v týdnu 1942/3



16. Karel Ludwig, Herečka Zorka.
Praha v týdnu, 1942/7



17. K. Ludwig, Bedřiška Seidlová.
Pestrý týden 1941/40



18. K. Ludwig, M. Glázrová.
Pestrý týden 1942/2



19. K. Ludwig, V. Fabiánová.
Pestrý týden 1941/45



20. K. Ludwig, Z. Janů.
Pestrý týden 1942/10



21. Karel Ludwig, Akt ve vaně. 1940



22. Karel Ludwig, Nedbalky. 1940



23. Karel Ludwig, Profil. 1942



24. Karel Ludwig, Detail. 1940



25. Karel Ludwig, Svlékání. 1941

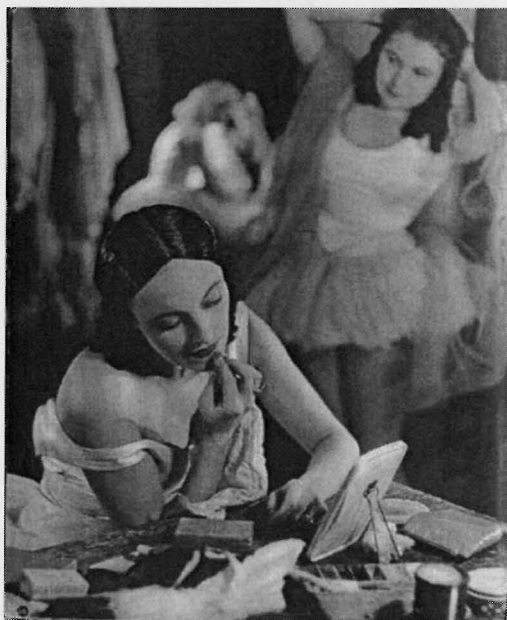
Karel Ludwig: fotografie baletek z let 1941 - 1942



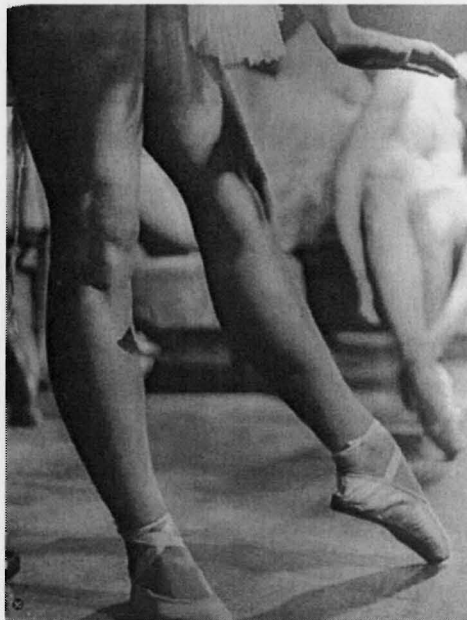
26.



27.

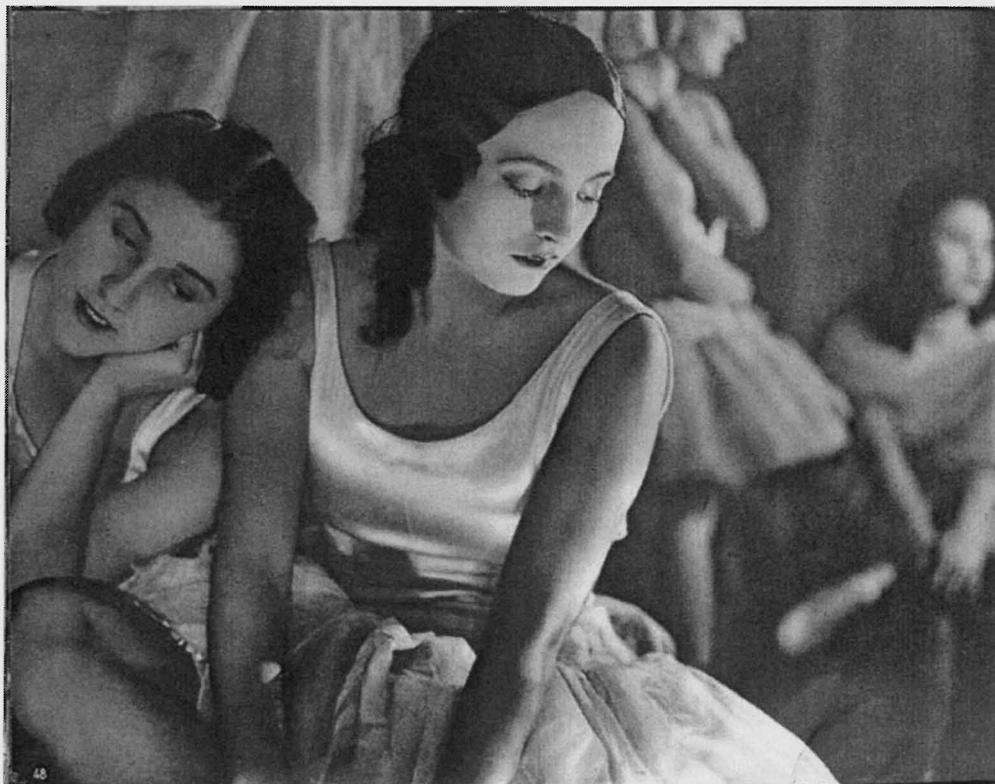


28.



29.

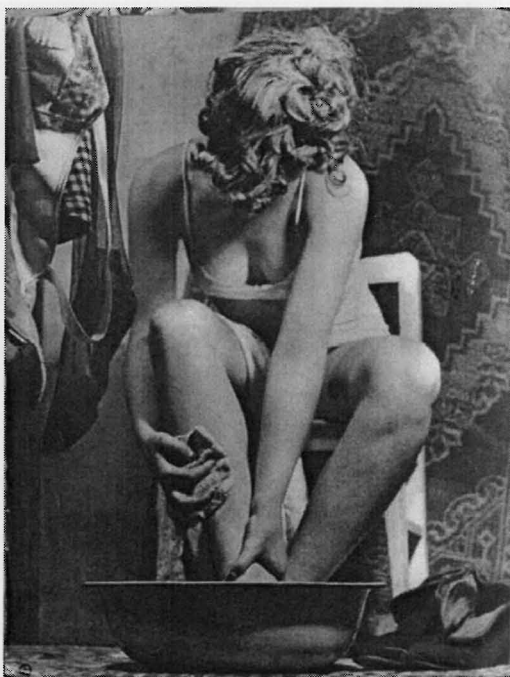
Karel Ludwig: fotografie baletek z let 1941 - 1942



30.



31.



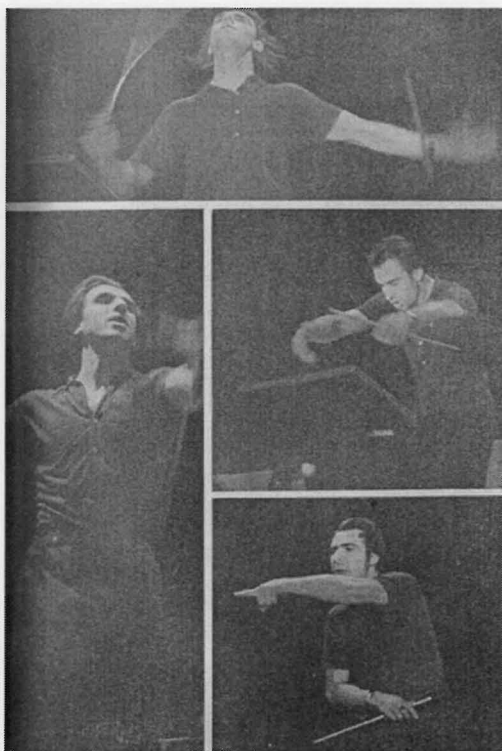
32. Karel Ludwig, Název nezjištěn, 40.léta



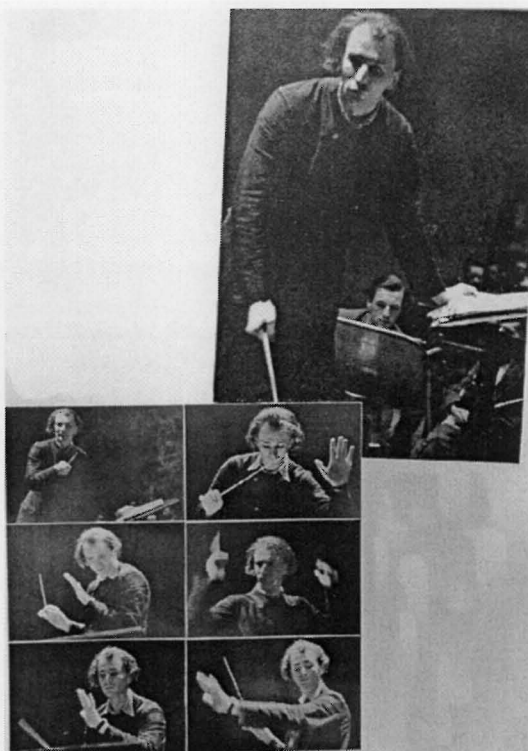
33. Karel Ludwig V zrcadle. 1940



34. Karel Ludwig Sibyla Delfská. 1940



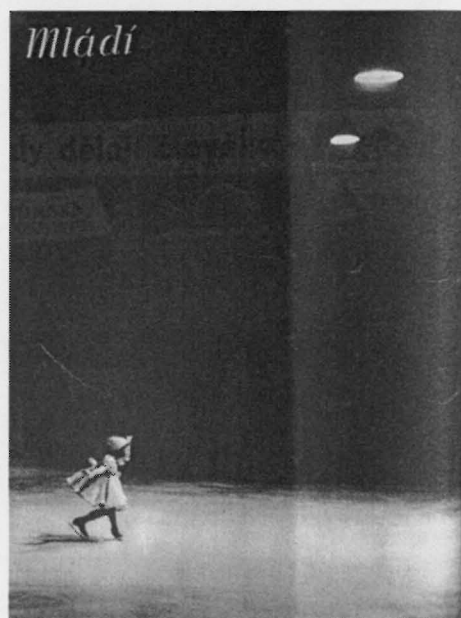
35. Zdeněk Tmej, Kašlík při zkoušce.
Praha v týdnu. 1942/5



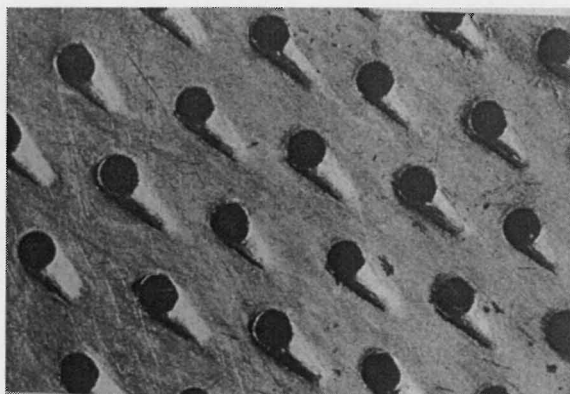
36. Zdeněk Tmej, R. Kubelík. Salon 1941/5



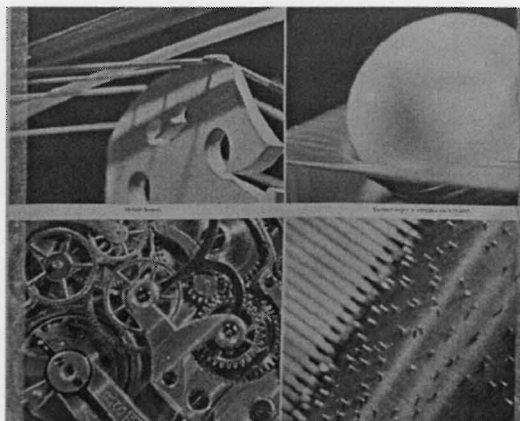
37. Karel Hájek. Stáří. Pestrý týden, 1940/12



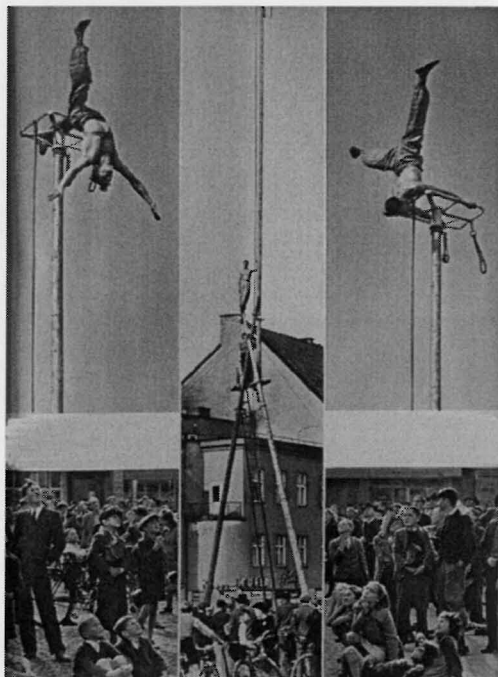
38. Václav Jirů. Mládí. Pestrý týden 1940/12



39. František Weiss. Kouzla zvětšování.
Pestrý týden 1941/2



40. Jan Lukas. Malé se stává velkým. Pestrý týden
1939/26



41. Karel Hájek. O staročeských kejklířích.
Pestrý týden 1941/13



42. Karel Hájek. Staročeská svatba.
Pestrý týden, 1941/2



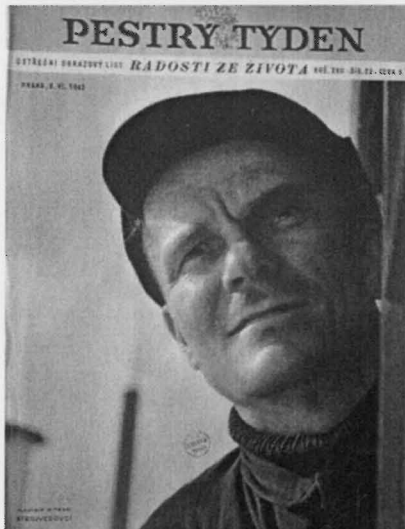
43. K. Hájek. Ani zrna nesmí být ztraceno. 1940/13



44. K. Hájek. Opojení z posledních paprsků. 1941/3



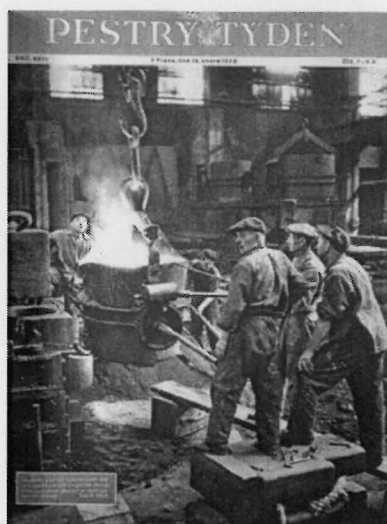
45. K. Hájek. Umělci k dělníkům. 1940/43



46. Vladimír Hipman. Strojvedoucí. 1942/3



47. Oldřich Straka. Oběd ve žních. 1942/31



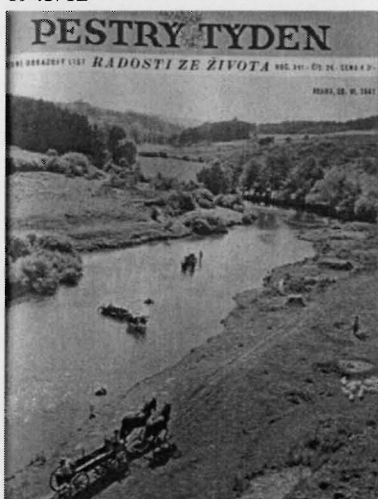
48. K. Hájek: Domovina musí být hodna nejvyšší oběti ... 1943/7



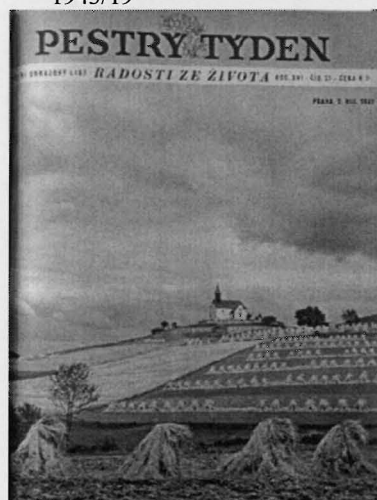
49. K. Hájek. Zemědělci již začali obdělávat... 1943/12



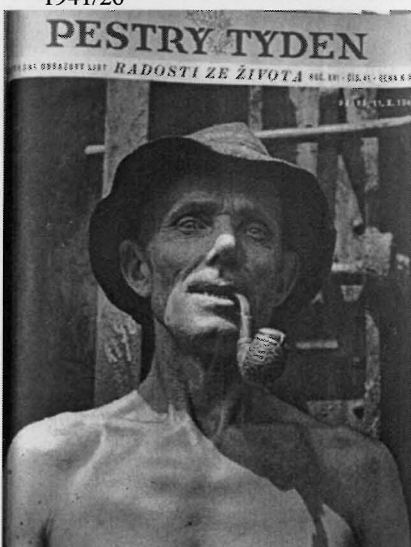
50. K. Hájek. Zemědělské ženy při jarní polní práci. 1943/19



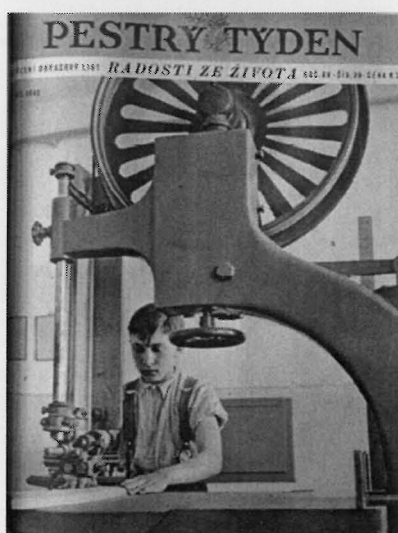
51. O. Straka. Letní motiv z českého venkova. 1941/26



52. Jiří Jeníček. Česká krajina o žních. 1941/31



53. V. Hipman. Ostravský koksář. 1941/41



54. K. Hájek. Žák školy práce v Čáslavi. 1940/29



55. Ladislav Sitenský. Sbohem a nashledanou. 1939/23



56. Tibor Honty. O svátku dušiček. 1940/44



57. Jaromír Funke. Tvář herečky. 1943/44



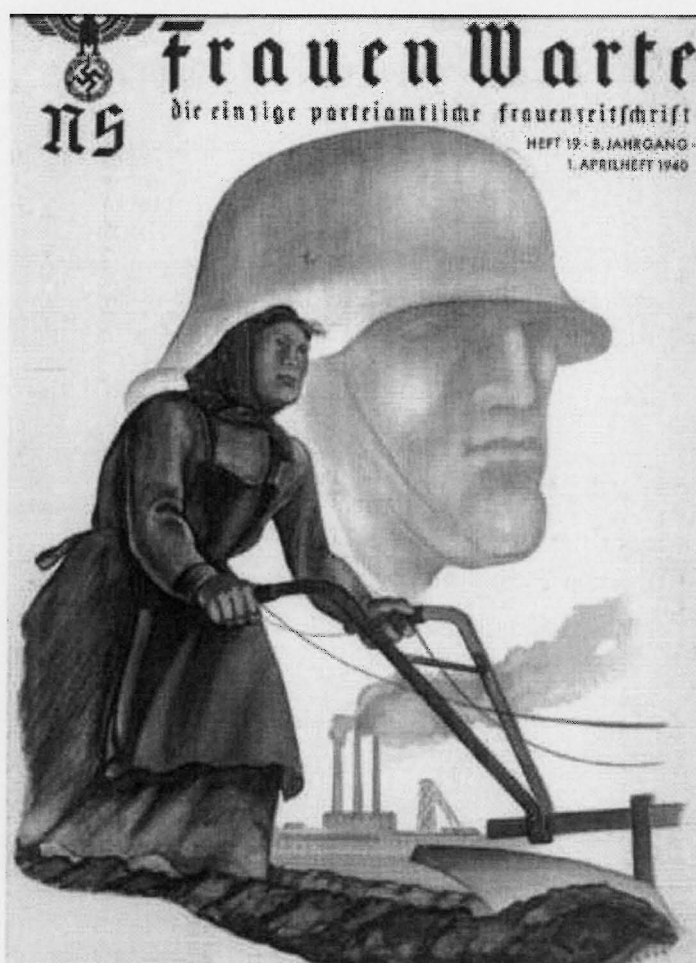
58. Oldřich Straka. Pod čírou vodou bazénu. 1941/29



59. O. Straka. U dna bazénu. 1942/37



60. Jan Lukas. Letní motiv z Vysočiny. 1940/24



61. Tiulní strana časopisu Frauen Warte, 1940



62. Václav Zymund, Bez názvu, 1939



63. Václav Zymund Bez názvu 1939



64. Václav Zymund Řádění, 1944-45



65. Václav Zymund Řádění, 1944-45



66. Václav Zymund Řádění, 1944-45



67. Václav Zymund Řádění, 1944-45



68. Václav Zymund Řádění, 1944-45



69. Václav Zymund Řádění, 1944-45



70. Václav Zymund Řádění, 1944-45



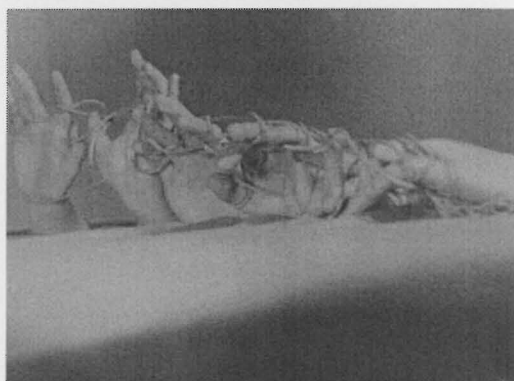
71. Václav Zykmond Řádění, 1944-45



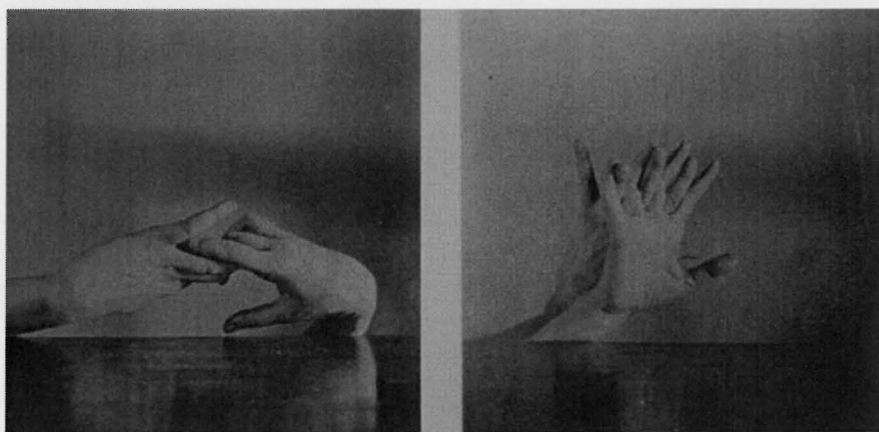
72. Václav Zykmond Řádění, 1944-45



73. Václav Zykmond, Řádění 1944-45

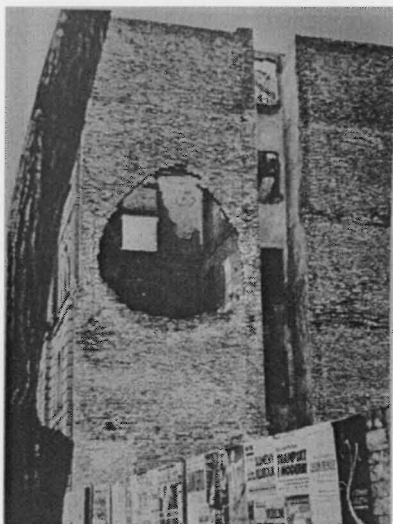


74. Václav Zykmond, Řádění 1944-45



75. Hans Bellmer, bez názvu, 1934

Vilém Reichmann: Zraněné město 1945-1946



76.



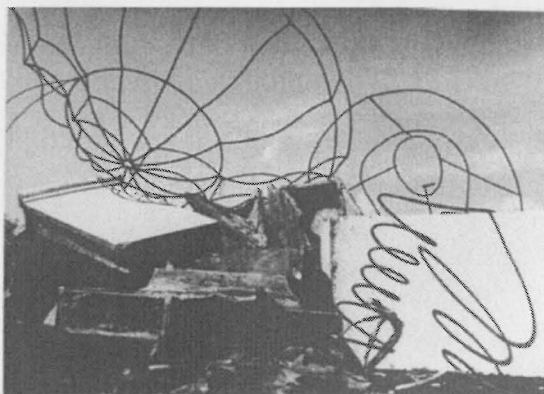
77.



78.



79.



80.

Jaromír Funke: Země nenasycená 1940-1944



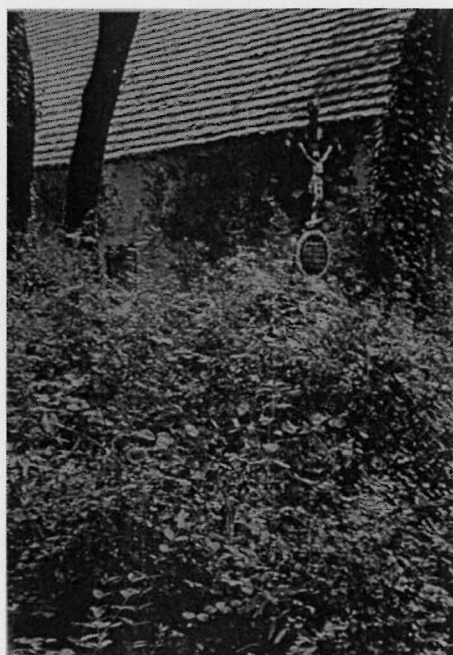
81.



82.



83.

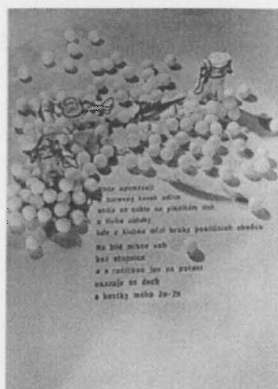


84.

Jindřich Heisler: Z kasemat spánku, 1941



85.



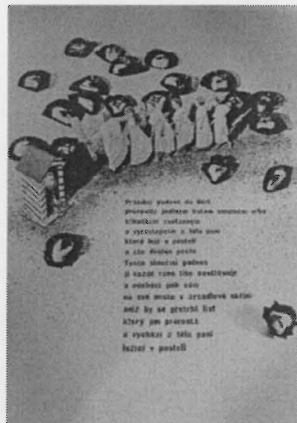
86.



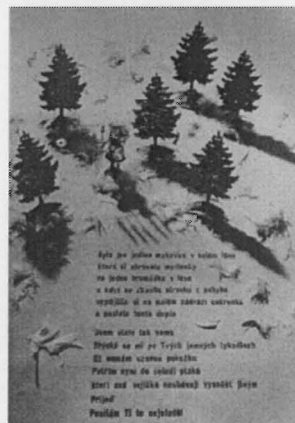
87.



88.



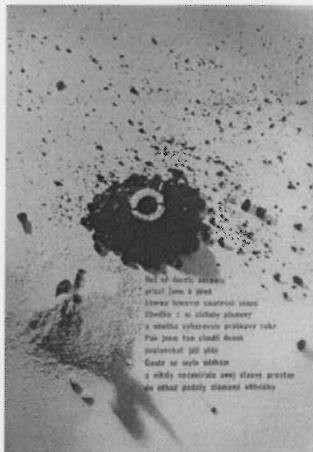
89.



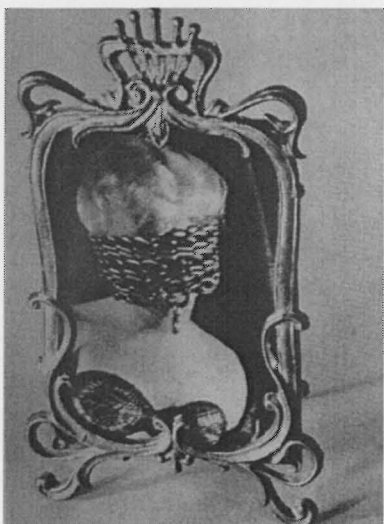
90.



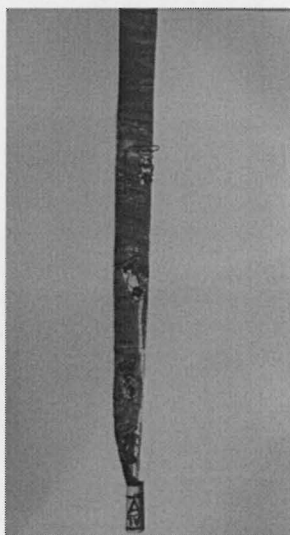
91.



92.



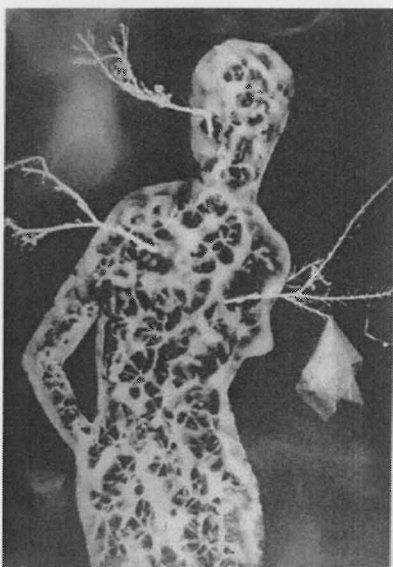
93. J. Heisler, Markýz de Sade – filosofie v budoáru, 1943



94. J. Heisler, Mucholapka, 1943



95. J. Heisler, Hrábě, 1943

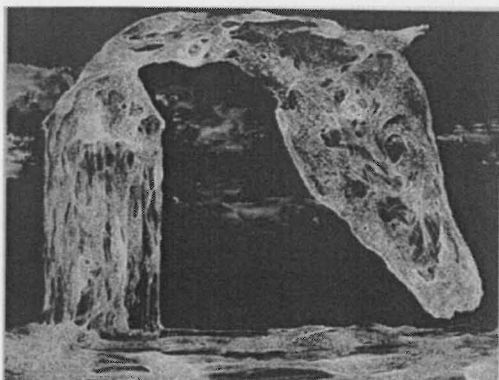


96. J. Heisler, Fotografika, 1943

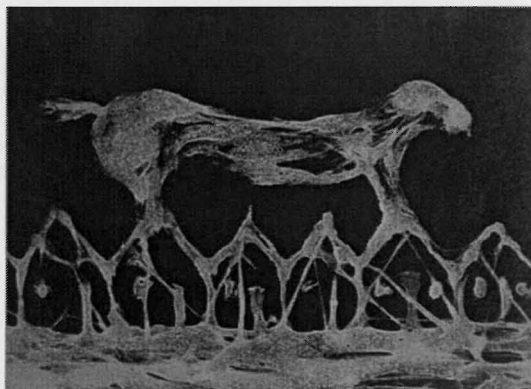


97. Christian Schad, schadografie, 1962

Jindřich Heisler: Ze stejného těsta 1944-1945



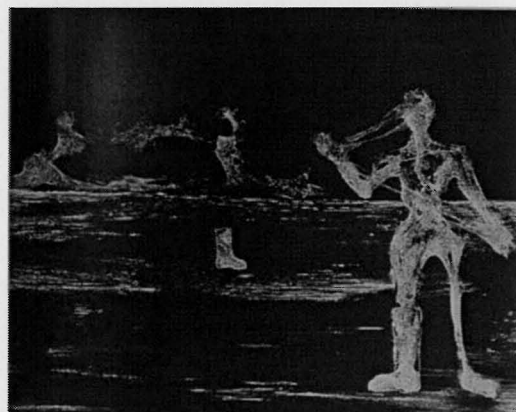
98.



99.



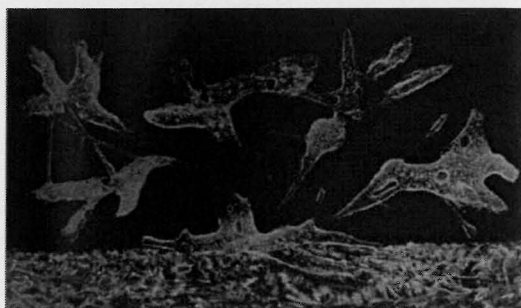
100



101



102.



103.

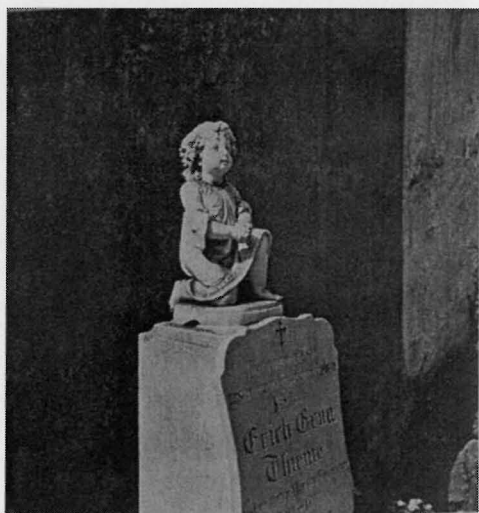
Jindřich Štyrský: fotografie použité J. Heislerem v knize „Na jehlách těchto dní“



104.



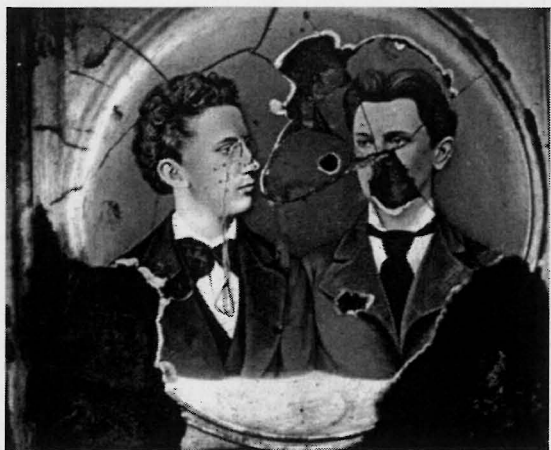
105.



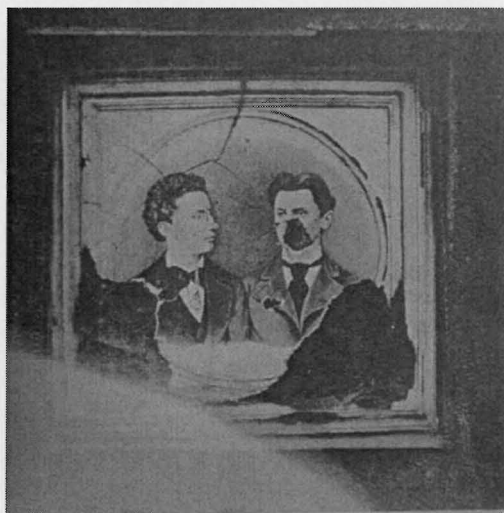
106.



107.



108. Tibor Honty, Dva bratři, 1942



109. Jindřich Štyrský, 1934-35



110. Tibor Honty, Ze starého hřbitova, 1942



111. Jan Lukas, Bez názvu, 1940

Ferdinand Bučina: fotografie z knihy Lidé z Javorníka



112.



113.



114.



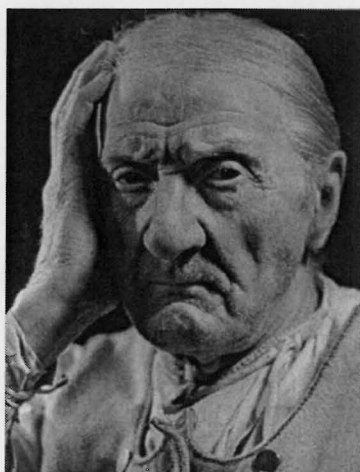
115.



116.



117.



118.

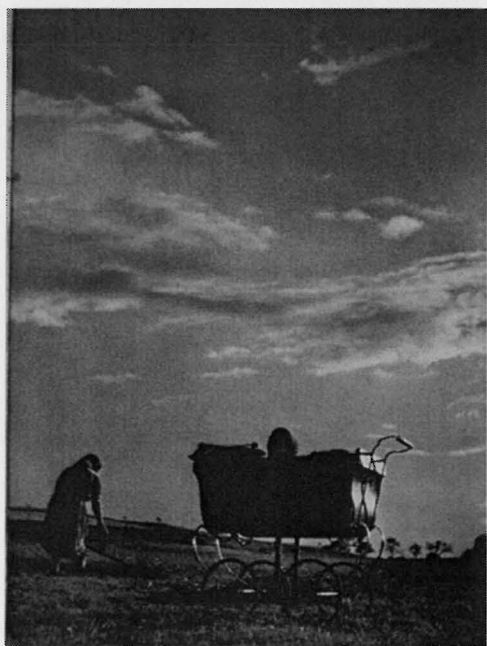


119.

Jan Lukas: fotografie z knihy Země a lidé



120.

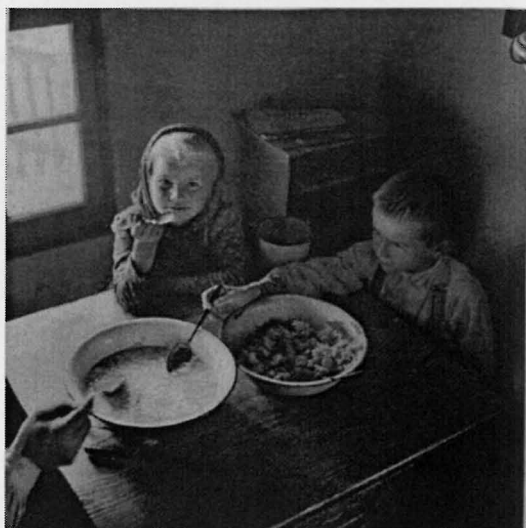


121.



122.

Jan Lukas: fotografie z knihy Země a lidé



123.



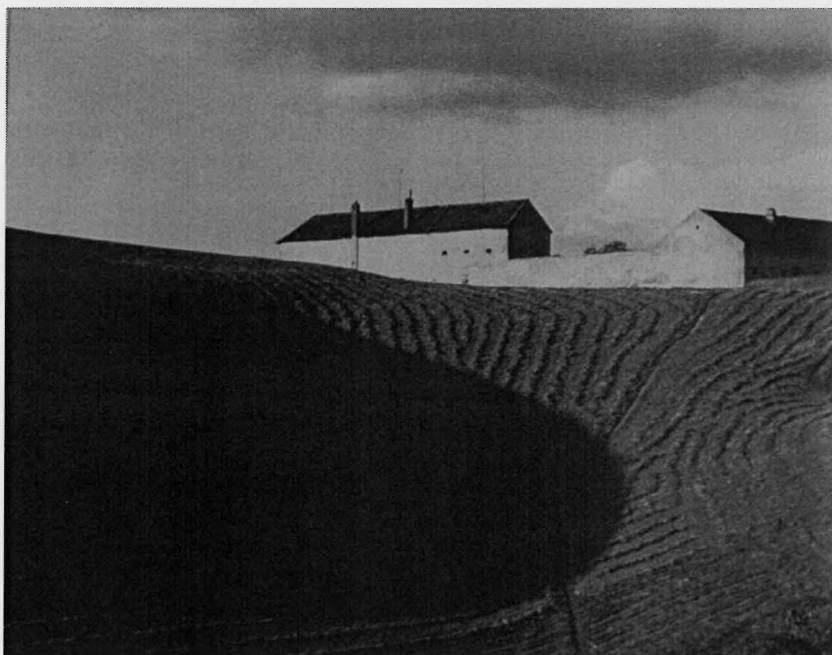
124.



125.



126.



127. Eugen Wiškovský, Stín. 1940



128. Eugen Wiškovský Katastrofa. 1939



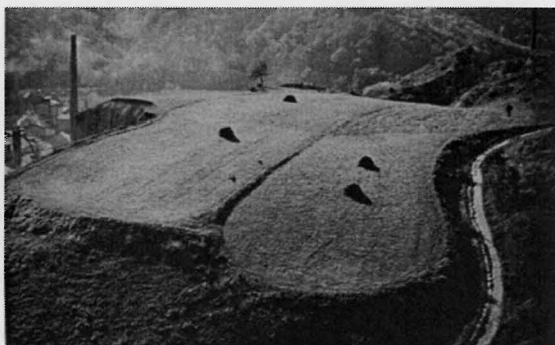
129. E. Wiškovský, Hlubočepské skály. 1940



130. E. Wiškovský, Zvlněný terén II. 1946



131. E. Wiškovský Imprese. 1942



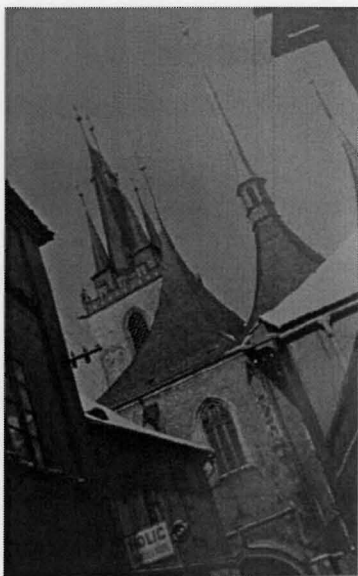
132. E. Wiškovský Krajina u Prahy. 1939



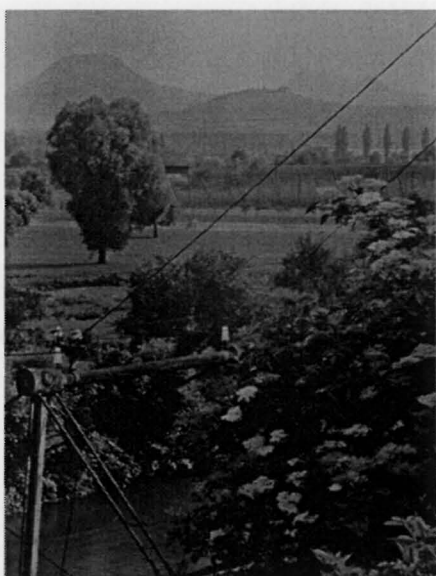
133. E. Wiškovský, Skála 1946



134. E. Wiškovský, Prapor. 1944



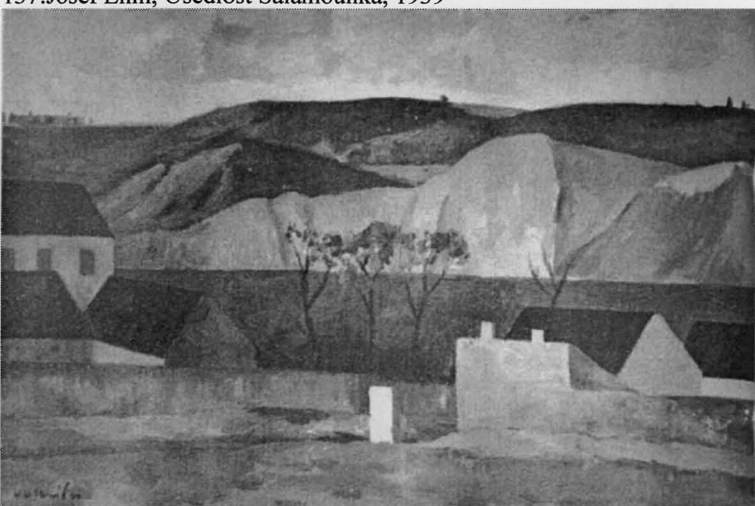
135. Jaromír Funke, Louny, 1940



136. Jaromír Funke, Ve středohoří, 1940



137. Josef Ehm, Usedlost Šalamounka, 1939



138. V.V. Novák, Hlubočepy, 1940

Josef Sudek: Z malostranského hřbitova 1940-1950



139.



140.



141.



142.



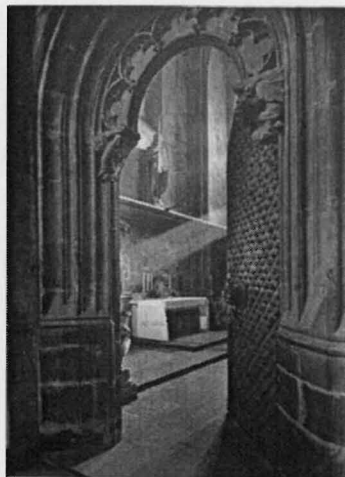
143.



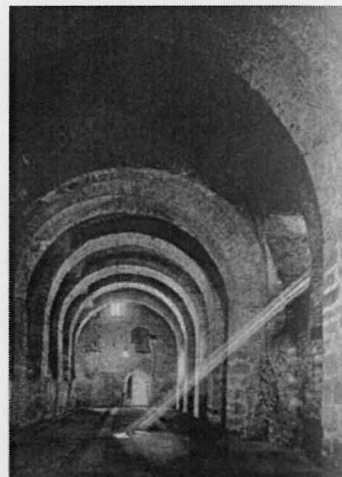
144.



145. J. Sudek, Sv. Vít , 1942-45



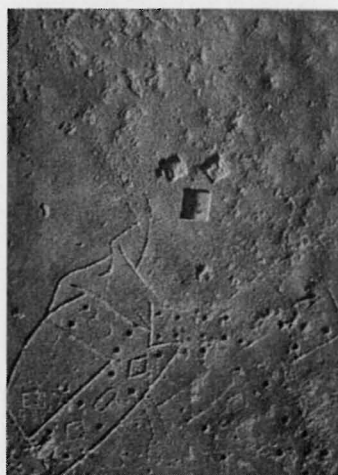
146. J. Sudek Sv. Vít, 1942-45



147. J. Sudek Románská síň na Pražském hradě, 1946



148. J. Sudek, Náhrobek ve sv. Vítu , 1942-45



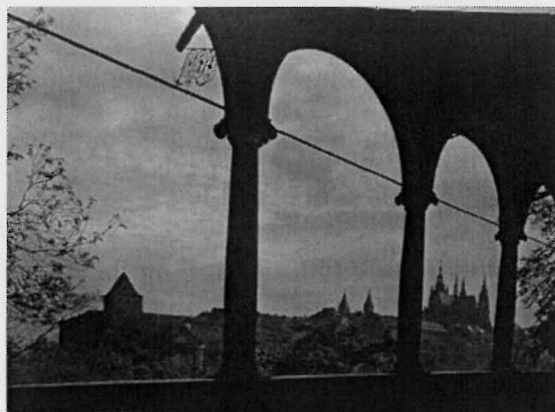
149. J. Sudek, Náhrobek ve sv. Vítu, 1942-45



150. J. Sudek, Socha na Opyši, 40. léta



151. J. Sudek, Pražský hrad , 40. léta



152. J. Sudek, Pražský hrad, 40. léta



153. Josef Sudek: Praha, 40. léta



154. Karel Plicka. Střechy. 1939



155. Josef Sudek: Zmizelé sochy , 1952



156. Josef Sudek: Zmizelé sochy , 1952

Rudolf Janda: fotografie z knihy Prales v Beskydách



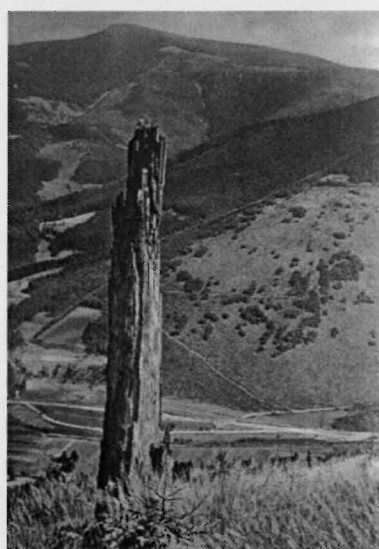
157.



158.



159.



160.

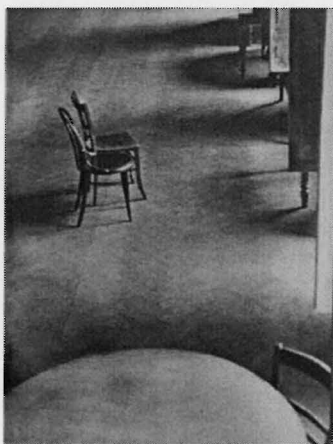


161.



162.

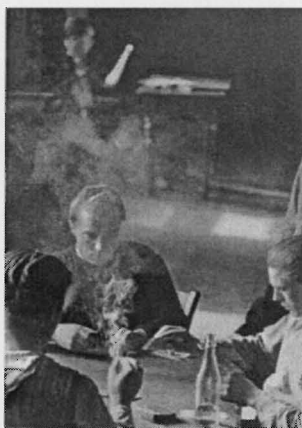
Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



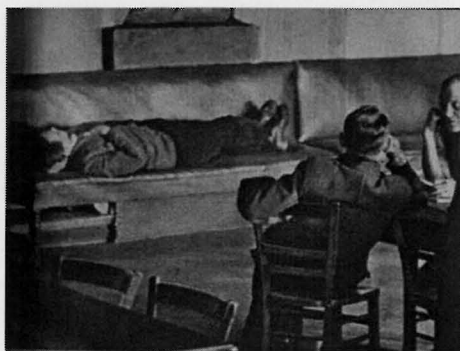
163.



164.



165



166.



167.



168

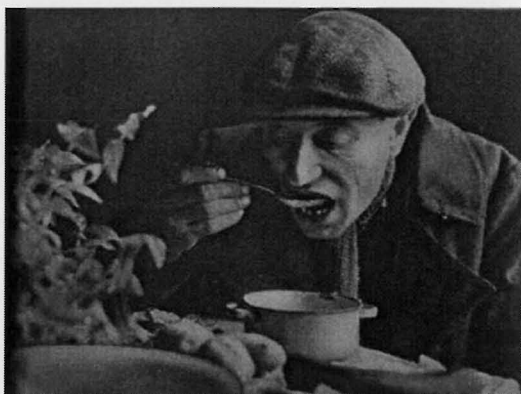


169.

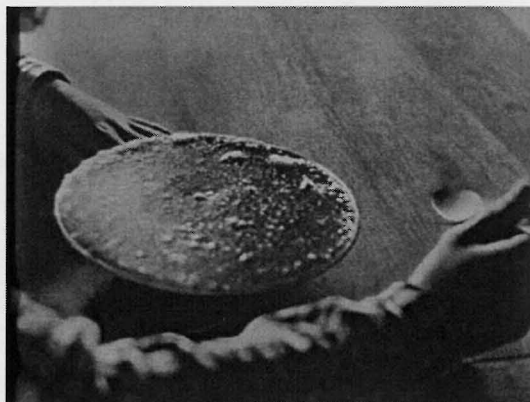


170.

Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



171.



172.



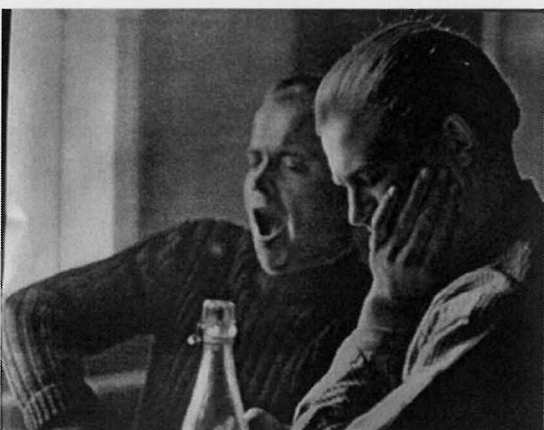
173.



174.



175.



176.



177.

Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



178.



179.



180.



181.



182.



183.



184.

Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



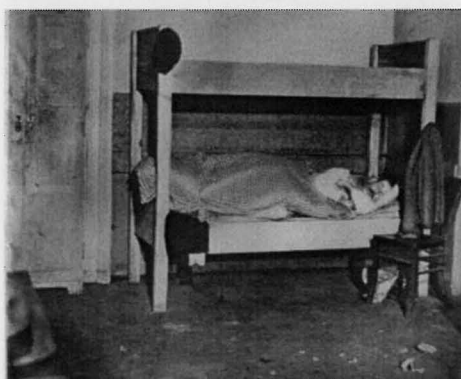
185.



186.



187.



188.



189.



190.

Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



191.



192.



193.



194.



195.



196.



197.

Zdeněk Tmej: Abeceda duševního prázdna



198.



199.



200.



201.



202.



203.



204.



205.



206. Eugen Wiškovský. Bez názvu. Nedatováno



207. Josef Sudek. Sádřová hlava, 1945.



208..Eugen Wiškovský.Zraněná socha. nedatováno

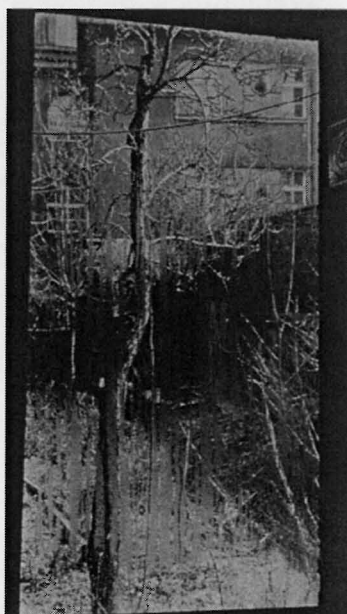


209. Eugen Wiškovský. Po náletu. 1945

Josef Sudek: Okno mého ateliéru, 1940-1954



210.



211.



212.



213.



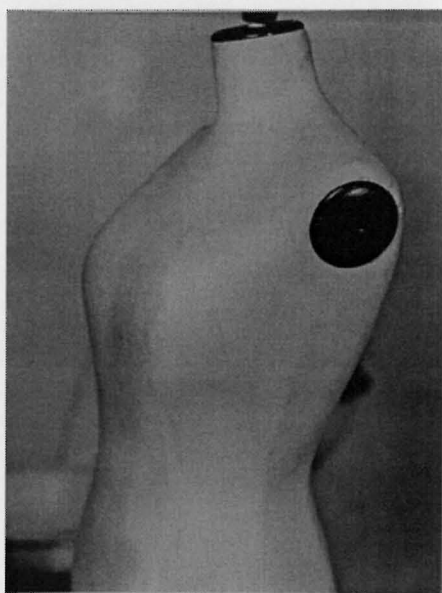
214.



215. Josef Sudek, V dílně, 1947



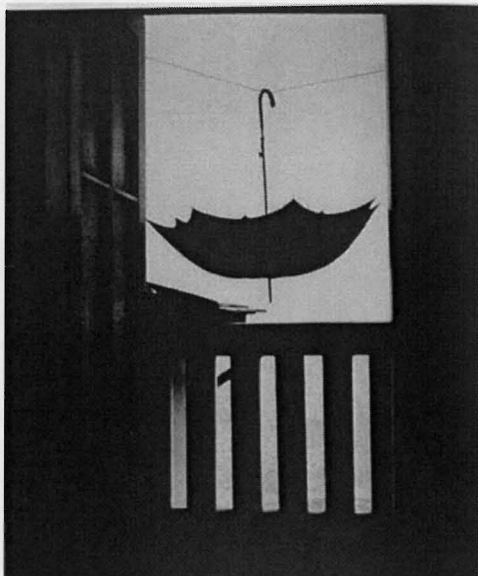
216. Miroslav Hák, Portrét malíře Grosse, 1941



217. Karel Ludwig, bez názvu, 1942



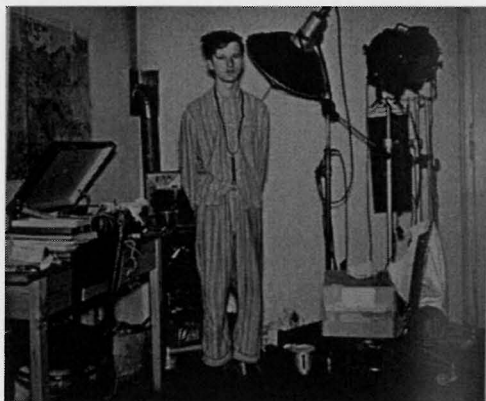
218. Miroslav Hák, Okno, 1943



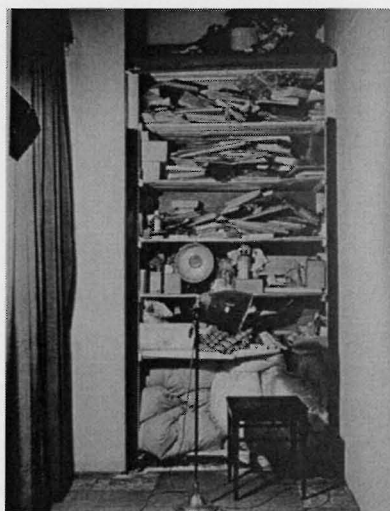
219. Miroslav Hák, Pavlač , 1944



220. Václav Chochola, Věšák, 1944



221. Václav Chochola, Autoportrét v pyžamu, 1943



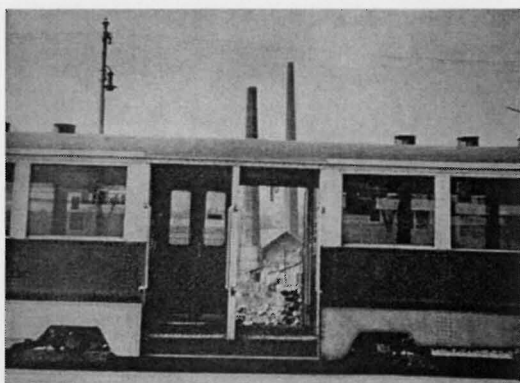
222. Miroslav Hák, Atelier (Skříň), 1942



223. František Hudeček, Dejvice, 1941



224. Josef Sudek, Dejvická periferie, 1949



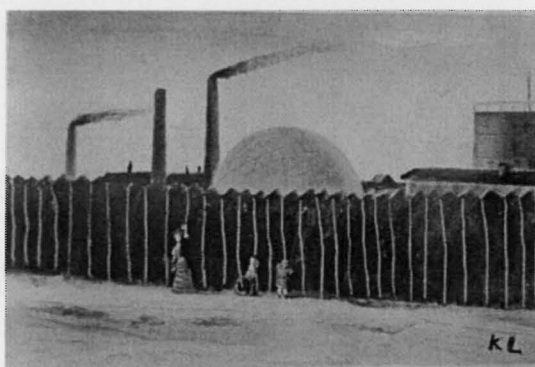
225. Miroslav Hák, Konečná v Dejvicích, 1944



226. Miroslav Hák, Z periferie, 1945



227. Miroslav Hák, Holešovice, 1943



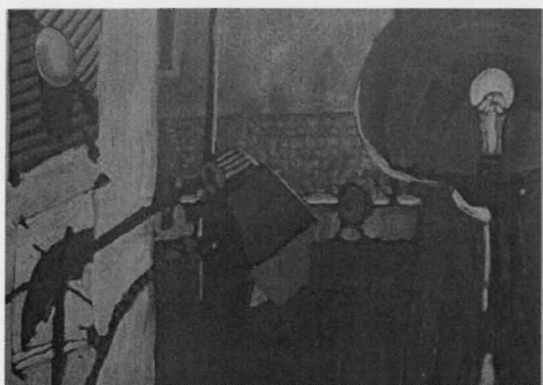
228. Kamil Lhoták, Balonová ohrada, 1938



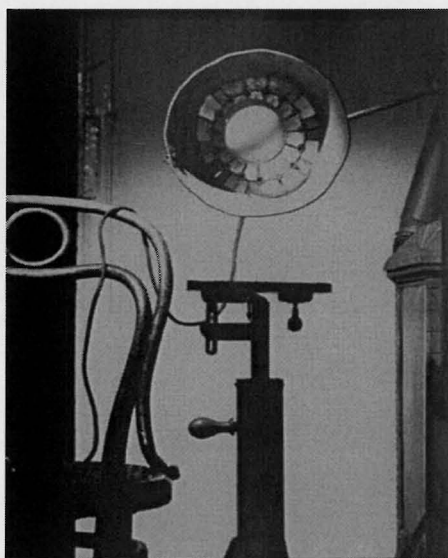
229. František Hudeček, Výhled z domu, kde mám ateliér., 1941



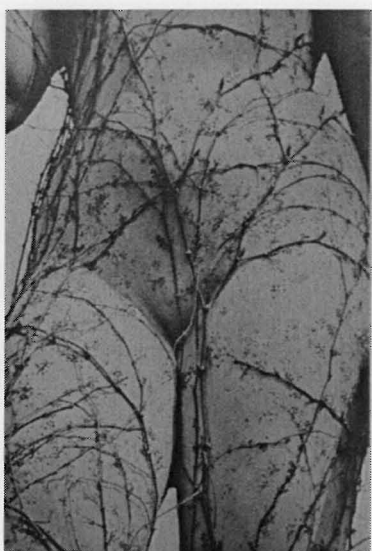
230. František Gross, Večer nad Rajskou zahradou, 1943



231. František Gross, Ateliér fotografa Háka, 1942



232. Václav Chochola, Lampa, 1947



233. Vilém Reichmann, Osidla, 1940



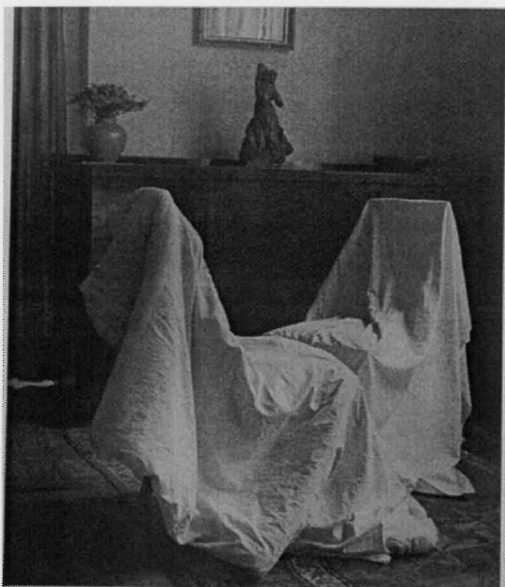
234. V. Reichmann, Z dílny A. Loose, 1938



235. Vilém Reichmann, Rub, 1940



236. Vilém Reichmann, Hoplita, 1941



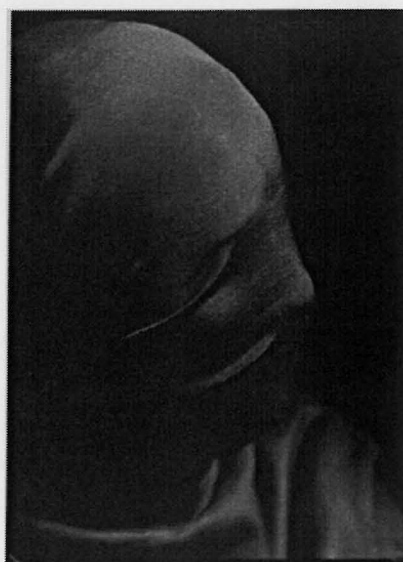
237. Eugen Wiškovský, Přízraky, 1939



238. Miroslav Hák, Ve dvoře, 1943



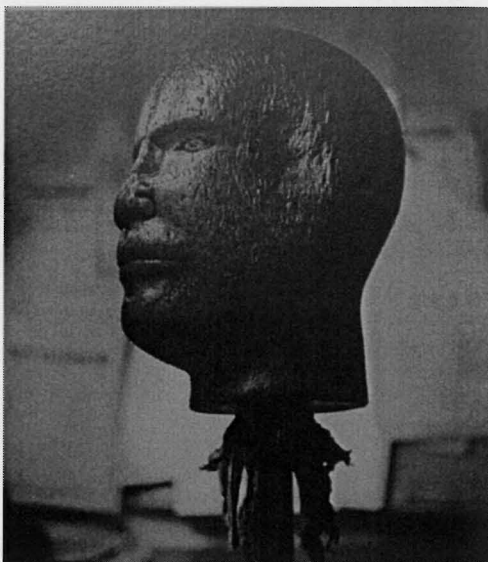
239. Josef Sudek, Zahalená žena , 1942



240. Josef Sudek, Zahalená žena, 1942



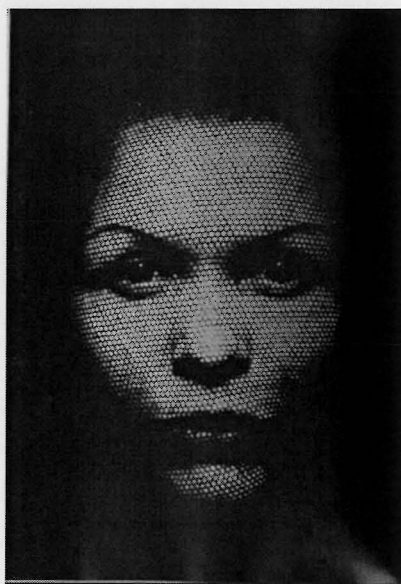
241..Miroslav Háek, Maska, 1938



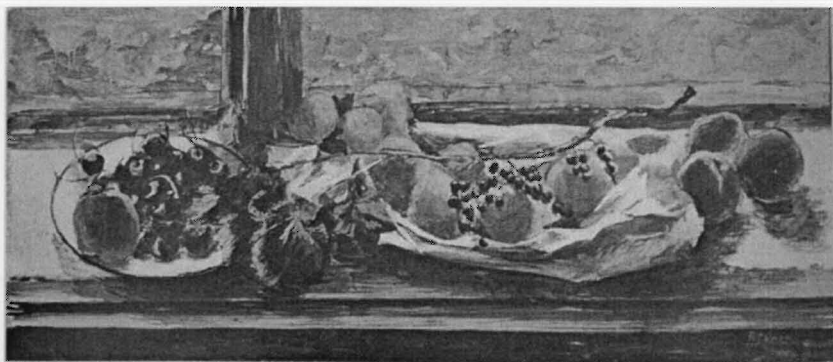
242. Václav Chochola, Vlášenkářská dílna, 1944



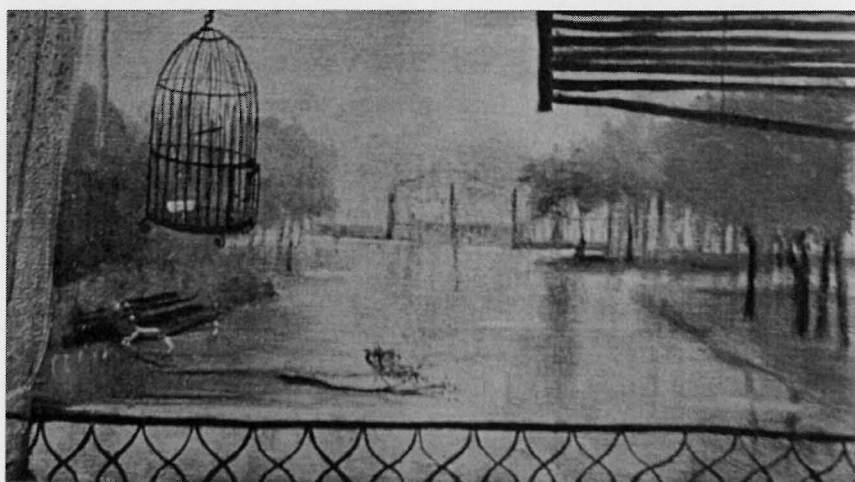
243.Miroslav Háek, Portrét F. Grosse, 1941



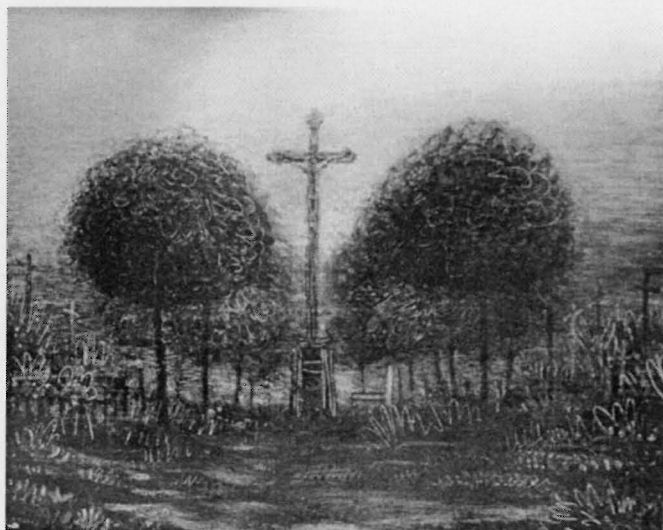
244. Václav Chochola, Maska, 1947



245. Alois Fišárek: Zátíší u okna, 1940



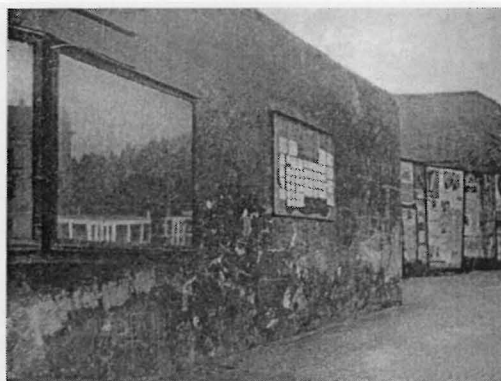
246. Kamil Lhoták: Zahrada v dešti, 1942



247. Jan Zrzavý, Hřbitov, 1941



248. Miroslav Hák, Zed', 1943



249. Miroslav Hák, Klárov, 1943



250. Miroslav Hák, Na rohu, 1943



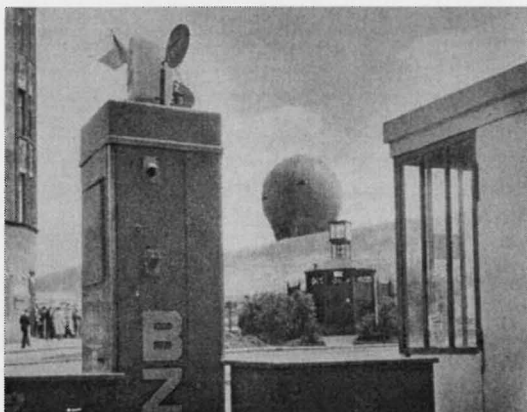
251. Brassai, Graffiti, 1932-1933



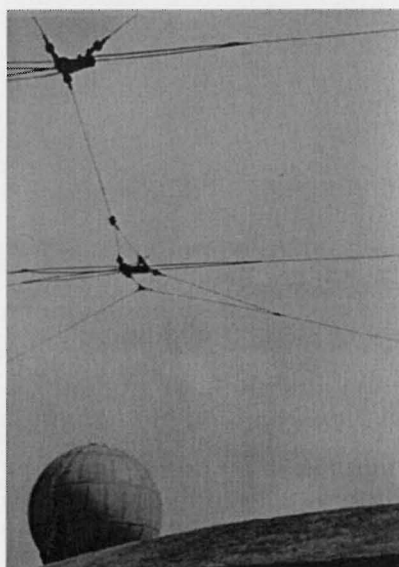
252. Josef Sudek, Omítka, 1942



253. Miroslav Hák, Zed', 1943



254. Miroslav Hák, Plynojem, 1944



255. Miroslav Hák, Plynojem, 1945

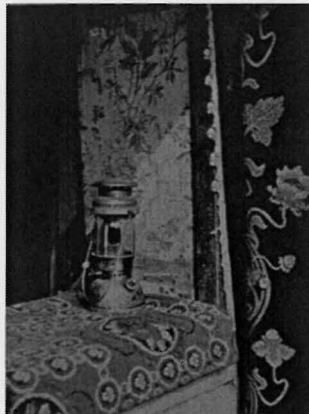


256. Miroslav Hák, Ze Smíchova, 1943

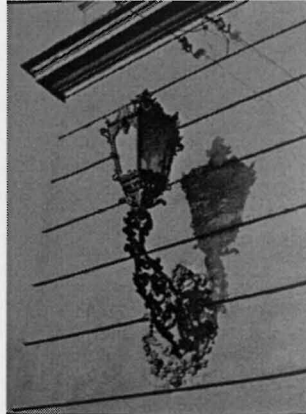
Z cyklů Jiřího Severa:



257.Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42



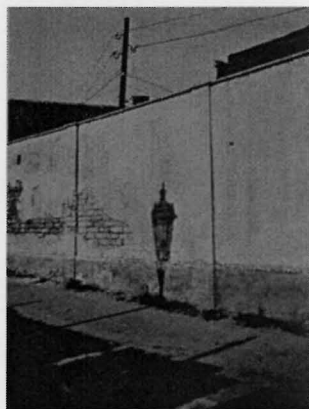
258.Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42



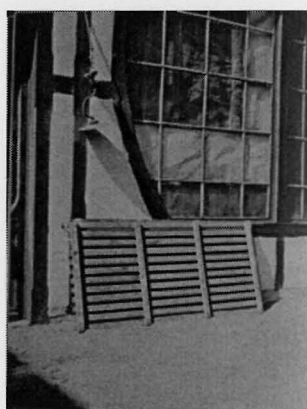
259. Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42



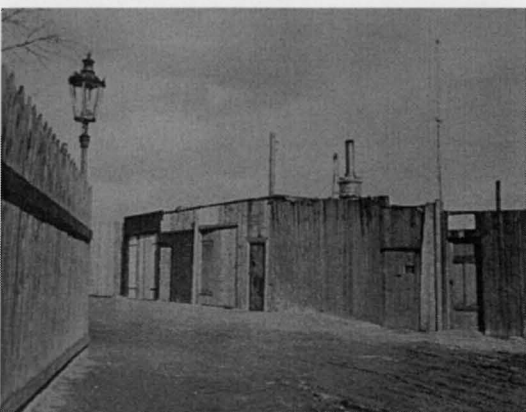
260.Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-1942



261. Maskovaná Lucie a jiná setkání, 1940-42



262. Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-1942



263.Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-1942

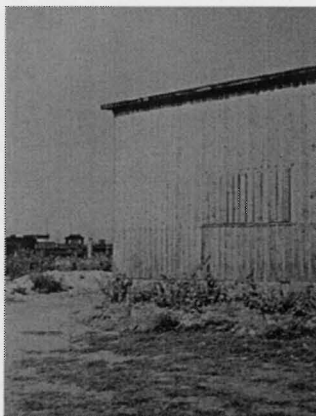


264.Čteno přes rameno, 1943-47

Z cyklů Jiřího Severa:



265. Čteno přes rameno, 1943-47



266. Čteno přes rameno, 1943-47



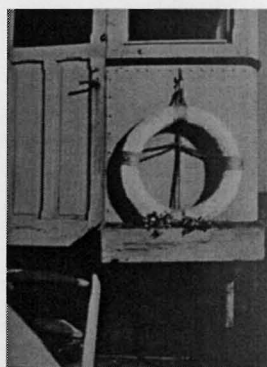
267. Southern district, 1943-46



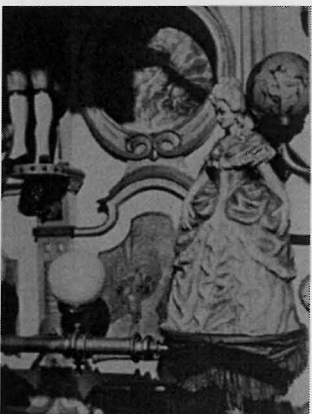
268. Southern district, 1943-46



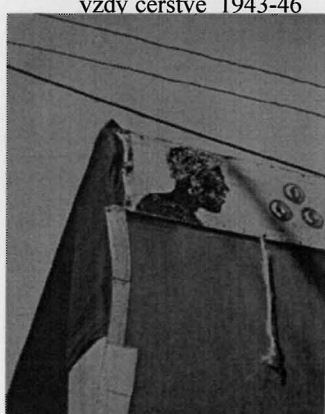
269. Květiny země divů –,
vždy čerstvé 1943-46



270. Květiny země divů –,
vždy čerstvé 1943-46



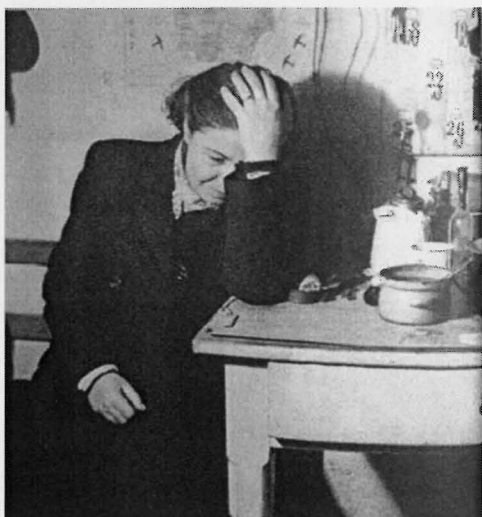
271. Fatima se nudí, 1941-43



272. S vyloučením veřejnosti,
1941-43



273. S vyloučením veřejnosti,
1941-43



274. Jiří Jeníček, V krytu, 1945



275. Jan Lukas, Před transportem, 1942



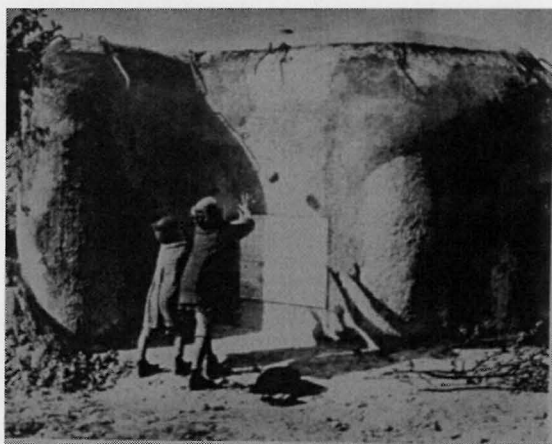
276. Václav Chochola, Protektorát, 1941



277. Jaromír Funke, Protektorát, 1940-44



278. Jaromír Funke, Protektorát, 1940- 44



279. Karel Hájek, Tragédie čsl. opevnění, 1939



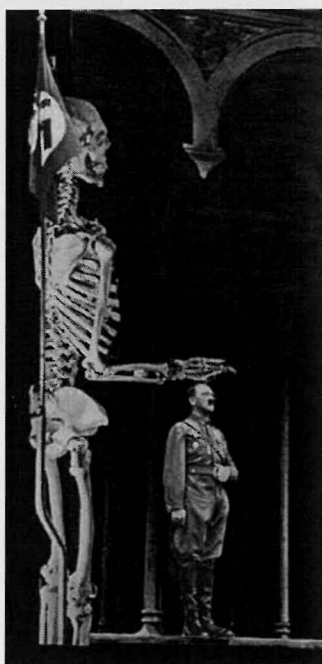
280. Jan Lukas, Hradní stráž, 1940



281. Karel Souček, V čekárně, 1943



282. Václav Chochola, Ve starém domě, 1943



283. Josef Bartuška, Hitler a kostlivec, 1938



284. Marcel Lefrancq, Bez názvu, 1944